

2019

**Pier Francesco Valentini's *Il leuto anatomizzato* (c.1650): A translation and commentary - Investigating transposition, intabulation, and other aspects of Roman lute practice. A translation of *Il leuto anatomizzato* - and - A contextualising essay**

Aidan Paul Deasy  
*Edith Cowan University*

Follow this and additional works at: <https://ro.ecu.edu.au/theses>



Part of the [Musicology Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

**Recommended Citation**

Deasy, A. P. (2019). *Pier Francesco Valentini's Il leuto anatomizzato (c.1650): A translation and commentary - Investigating transposition, intabulation, and other aspects of Roman lute practice. A translation of Il leuto anatomizzato - and - A contextualising essay*. <https://ro.ecu.edu.au/theses/2276>

This Thesis is posted at Research Online.  
<https://ro.ecu.edu.au/theses/2276>



# Edith Cowan University

## Copyright Warning

You may print or download ONE copy of this document for the purpose of your own research or study.

The University does not authorize you to copy, communicate or otherwise make available electronically to any other person any copyright material contained on this site.

You are reminded of the following:

- Copyright owners are entitled to take legal action against persons who infringe their copyright.
- A reproduction of material that is protected by copyright may be a copyright infringement. Where the reproduction of such material is done without attribution of authorship, with false attribution of authorship or the authorship is treated in a derogatory manner, this may be a breach of the author's moral rights contained in Part IX of the Copyright Act 1968 (Cth).
- Courts have the power to impose a wide range of civil and criminal sanctions for infringement of copyright, infringement of moral rights and other offences under the Copyright Act 1968 (Cth). Higher penalties may apply, and higher damages may be awarded, for offences and infringements involving the conversion of material into digital or electronic form.

# THE ANATOMIZED LUTE

BY

Pier Francesco Valentini

TRANSLATED BY AIDAN DEASY

Edith Cowan University  
Western Australian Academy of Performing Arts  
2019



## Contents

On the translation	iii
 Chapter 1 – English translation	 2
To the Virtuous reader	2
The first Ordine	6
The Second Ordine	18
The Third Ordine	22
The Fourth Ordine	26
The Fifth Ordine	30
The Sixth Ordine	34
The Seventh Ordine	38
The Eighth Ordine	42
The Ninth Ordine	46
The Tenth Ordine	50
The Eleventh Ordine	54
The Twelfth and final Ordine	58
Recommendations pertaining to the cadences described in the present work	62
Considerations concerning the chords or sonorities described in the present work; in order to play above a part, namely, above the bass	66
Advice regarding the note D-sol-re with bquadro, as well as bmolle, and regarding the note A-la-mi-re with bquadro, and regarding that of G-sol-re-ut with bmolle	70
Advice regarding the Aria di Ruggiero	72
Rules and manner for intabulating on the lute	74
Considerations on the principal chords and sonorities of the lute	92
Rule to re-intabulate	96
Of the difference that is found between the lute of eight courses of strings, and the theorboed and archlute and others, and of their tuning	100
Of the three sorts of lute tablature, namely, of the Italian, of the Neapolitan, and of the French	102
About a certain French tuning	106
Art of refined counterpoint	114

Chapter 2 – Original Italian (no images)	129
Al virtuoso lettore	129
Ordine Primo	133
Ordine secondo	136
Ordine Terzo	137
Ordine Quarto	138
Ordine Quinto	140
Ordine Sesto	141
Ordine Settimo	142
Ordine Ottavo	143
Ordine Nono	145
Ordine Decimo	146
Ordine Undecimo	148
Ordine Duodecimo et ultimo	149
Avvertimenti appartenenti alle cadenze descritte nella presente opera	150
Avvertimenti appartenenti alle Botte, o chiavi descritte nelle presente Opera; per sonare sopra la parte, ciò è, sopra il Basso	155
Avvertimenti circa la Corda di D sol re tanto per $\sharp$ quadro, quanto per $\flat$ molle, et circa la corda di A la mi re per $\sharp$ quadro, et circa quella di G sol re ut per $\flat$ molle	162
Avvertimenti circa l’Aria di Ruggiero	164
Regole e maniera d’intavolare nel leuto	165
Consideratione sopra le botte o chiavi principali del Leuto et sopra le loro derivate che anco trasportate chiamar si possono	176
Regola di rintavolare	180
Della differenza che si ritrova tra il Leuto di otto Ordini di corde, et il Teorbato et Arcileuto et altri, et della accordatura loro	182
Delle tre sorti d’intavolatura di Leuto, ciò è, dell Italiana, della Napolitana, della Francese	184
Di una certa accordatura di leuto alla francese	185
Arte di raffinato contrapunto	187

## On the Translation

In the following translation, every effort has been made to provide an accurate and coherent rendition of Pier Francesco Valentini's hand written treatise. The repetitive, and at times tedious sentences and phrases that appear in all of Valentini's writings have been, where necessary, rendered in subtle fashion to accommodate a modern readership. The original Italian that Valentini uses would no doubt cause hurdles to most modern Italian readers. To avoid this for the English reader I have had to modify some grammatical structures for the sake of fluidity. Also, some idiomatic phrases, clauses, conjunctions, tenses and moods, whose direct translation would lack sense, have been massaged for greater ease of the reader. In no way have I changed or distorted the original meaning or content. I have not hesitated to modify the punctuation as it is often at considerable variance with modern practice. In describing and illustrating the lessons in *Il leuto anatomizzato* Valentini has had to use an original lexicon, for which further exploration and explanation is given in the accompanying essay. Across the board Valentini maintains an authoritative 'professorial' position and the translation doesn't migrate too gingerly into English. Frequently, long paragraphs have been broken up to fit modern practice. Unlike *Due discorsi et una epistola* (Barb. Lat. 4418), and others, *Il leuto anatomizzato* is free from any loquacious information. Detailed as it is, the manuscript contains very few errors, evidence Valentini was a capable draftsman, and I have evidenced them in situ.

The programme used to reproduce the images found in the manuscript was Sibelius 7. However, due to the highly detailed and complicated nature of the illustrations, I have had to 'construct' a lot of the content somewhat unconventionally. For example; there are the representations of the bass strings, the unusual clefs, the octave string markings in the section on cadences, and the illustrations in the final section on clef reading. The somewhat crammed aspect of the translation is a result of attempting to maintain the original layout and pagination, which was deemed to be advantageous. A number of alterations in format have been dictated by logic and limitations when reproducing a hand-drawn image. However, the images and musical examples follow Valentini's form and placement on the page.

In July of 2015 I travelled to the Vatican library to personally inspect the manuscript. Housed along with most of Valentini's other manuscripts, I found *Il leuto anatomizzato* to be remarkably well preserved. Its size is 41x54cm; the outer cardboard cover is decorated with a pasted-on border and a central circular motif. Valentini's earlier draft, *Ordine*, however, has fared less well over the centuries. Its 'landscape' format, 51x38cm, meant that it was folded vertically to fit onto a shelf. This has made it dangerously difficult to open completely.

The layout of *Il leuto anatomizzato* seems to suggest that the manuscript represented the final stage before printing. Valentini, teaming up with Antonio Maria Gioiosi in 1652, embarked on a project to print music and music theory treatises. Unfortunately, time caught up with him, and *Il leuto anatomizzato*, along with vast majority of his opus, remained unpublished at the time of his death.

# IL LEVTO ANATOMIZZATO

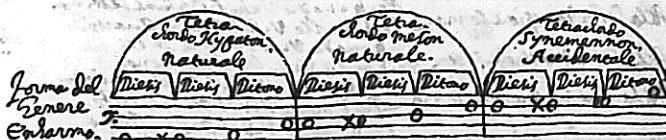
## OPERA

DI PIER FRANCESCO VALENTINI ROMANO

Nella quale si dimostrano dodici diversi Ordini di Sonare et intonare trasportato nel Reuto, nelli dodici semitoni che abbraccia in se l'Ottava; con poterli in ciascuno di detti Ordini Sonare, et intonare trasportato in quattro maniere, cioè in due maniere per quadro et in due altre per h. molle: Onde in detto strumento, circa il Sonare, et intonare trasportato, niente più si può desiderare.

AL VIRTUOSO LETTORE  
PIER FRANCESCO VALENTINI. S.

Fu dagli Antichi esercitata la Musica in tre Generi di Cantare, che sono Diaconico, Cronatico et Enharmonico; Potendosi in questo luogo prendere il Genere per l'andamento o per il procedere, o per il cantare, che fa la voce, o pure il suono nell'intervallo o formazione della Diatettona o Tetracloro, et universalmente quarta e chiamata. Et la differenza che li ritrova fra li sopradetti tre Generi è che differiscono tra di loro nel cammino che fanno nell'intervallo di essa Diatettona o Tetracloro ancor che ne suoi termini et in sostanza in ciascuno de predetti Generi essa Diatettona sia formata dalla proporzione degli corda 4 a 3. Perchè nel Genere Diaconico nell'andamento et procedere che fa la voce o il suono in ogni suo Tetracloro si cammina con Semitono, Tono, e Tono, cioè con un semitono e con due Toni. Nel Genere Cronatico, nell'andamento o procedere della voce o del suono, che si fa ne suoi Tetraclori, si cammina con Semitono, Semitono et Trisemitono, cioè con due semitoni et con un Trisemitono, o Semiditono che colla di tre semitoni nominato Terza minore. Et finalmente nel Genere Enharmonico con la voce o col suono in ogni suo Tetracloro si procede con Diez, Diez, et Quirio, cioè con due Diez minori, che ambedue insieme sono di quantità di un semitono, et con un ditono che colla di due Toni et è la Terza maggiore, come si vede nelle seguenti forme che dimostrano tutti e tre li sopradetti Generi quali nelle loro ottave fanno ancor co' li stessi intervalli li medesimi Tetraclori.

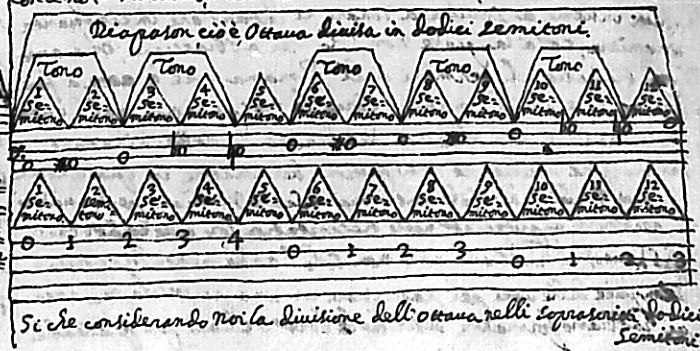


Potendosi ancor negli strumenti impropriamente e licentiosamente in ciascuno de sopradetti tre Generi, in corrispondenza del Tetracloro accidentale che si ritrova dalla corda di A la mine, a quella di O la solre; esser formato un altro simile Tetracloro accidentale, dalla corda di D la re, a quella di E la re ut, come qui sulle seguenti maniere si dimostra, ancor che essa corda di E la re ut

come anche quella di D la re, et la re ut non sia corda propria né del Genere Cronatico, né meno del Genere Enharmonico.



Stando tutto questo considerando nella formazione della Diatettona da da Prater Ottava è chiamata, tutta la sostanza della Musica non solo per abbracciare essa Diatettona in se la Diatettona, la Diatettona cioè la Quinta, et ogni altra sorta di consonanza, et di dissonanza, ma ancor nelle riflessioni di essa Ottava fa vedere la virtù del numero Settemario per ritrovarli le medesime specie di consonanze, e dissonanze variate solo nella grandezza, et altezza del suono, nella formazione de musiche humane, et specialmenter dell'Organo e del Cimbalo, e di altri simili (mentre vengono formati con forme la qualità de sopramontati Generi l'Ottava con proporzioni intervalli, nelle sue corde due esse porta di Quinta et ingressata secondo la forma di essi tre Generi rispettivamente. Nel Reuto che ordinariamente si usa (ancor che vi si possa aggiungere) non avendo luogo il Genere Enharmonico, si per non usarsi in questo nostro secolo in quella maniera che l'ottava nell'antica età, come ancor per la difficoltà sua, essendo che sarebbe necessario dividere in due parti i cordi de semitoni per distinguere et trarne gli intervalli, et i cordi dalli minori Diez propri di esso Genere Enharmonico. Ma essendo esso Reuto formato per il Genere Diaconico et naturalmente et insieme formato per il Genere Cronatico, l'Ottava che colla di cinque Toni e di due semitoni in detto strumento cioè in detto Reuto, è posta distinta e divisa in dodici semitoni, che in effetto sono i detti cinque Toni et i predetti due semitoni, come per esempio di questo appare nella presente Ottava che si ritrova tra la corda di C fa re grave, et quella di C sol fa ut acuto con essere tal divisione dimostrata non solo con le note musicali, ma ancor con li numeri indici de tali del Reuto.



# THE ANATOMIZED LUTE

## WORK

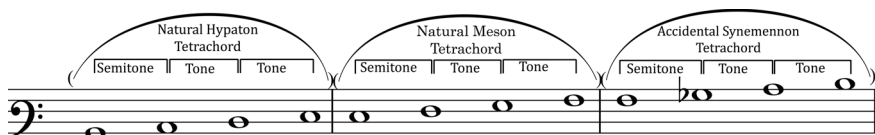
### OF PIER FRANCESCO VALENTINI ROMAN

In which are demonstrated twelve different Ordini to play and intabulate transposed on the Lute in the twelve semitones that embody the octave, allowing one, in each of the said Ordini, to play and intabulate transposed in four ways; namely two with bquadro and in two others with b molle. Therefore, on the said instrument, regarding the foundation of playing and intabulating transposed, nothing more could be desired.

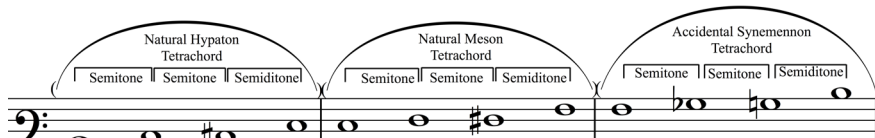
To the Virtuous Reader  
Pier Francesco Valentini .S.

Music was practiced by the Ancients in three Genera of melody, which were Diatonic, Chromatic, and Enharmonic; allowing one to use the Genera for the progression or the movement of the voice, or for the playing of the interval, or for the formation of the Diatesseron or Tetrachord, commonly called the fourth. The difference that one finds between the above mentioned three Genera is in the steps they take in the intervals of each Diatesseron, or Tetrachord, also in their limits, and in their essence. In each of the aforesaid Genera, the Diatesseron is formed by the sesquitertia 4:3. Therefore, in the Diatonic Genus, regarding the progression or movement which the voice does, or of the sound in each of its Tetrachords, one moves by semitone, tone, and tone, namely with one semitone and two tones. In the Chromatic Genus, regarding the progression or movement of the voice or of the sound, which its Tetrachord does, one moves by semitone, semitone and by trisemitone, namely with two semitones and a trisemitone, or semiditone, made up of three semitones and called a minor third. And finally, in the Enharmonic Genus, with the voice or with the sound, in each of its Tetrachords, proceeds by diesis, diesis and ditone, namely two minor diesis, that both together are the quantity of a semitone, and by a ditone that consists of two tones and is the major third. As can be seen in the following forms that demonstrate all three of the above-mentioned Genera, which in their octaves, have the same intervals as the same Tetrachords.

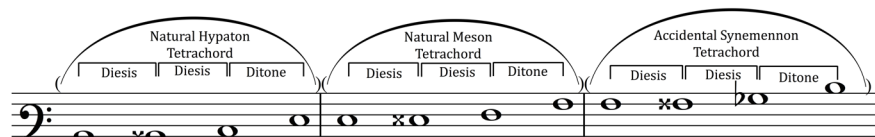
Form of the  
Diatonic  
Genus



Form of the  
Chromatic  
Genus



Form of the  
Enharmonic  
Genus



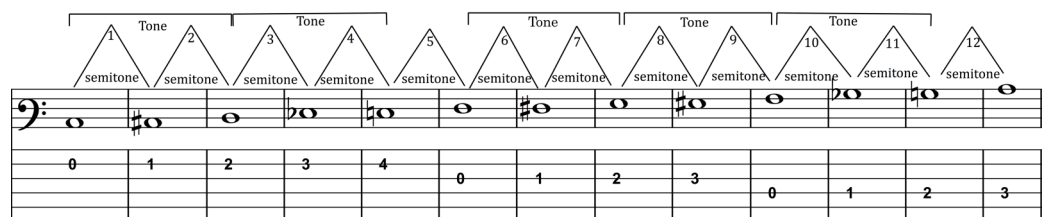
Some have also permitted, on instruments, inaccurately and crudely, each of the above-shown three Genera. Regarding the accidental Tetrachord that is found from the note of A la mi re to D la sol re; there is formed another similar accidental tetrachord, on the note D sol re to G sol re ut, as is here subsequently demonstrated. Moreover, the note of

G sol re ut (as that of D sol re ut) is a note neither of the Chromatic Genus nor of the Enharmonic Genus.



Considering all that consists in the formation of the Diapason, or the octave, by Experts is called the substance of all Music. Not only encompassing in the Diapason, the Diatesseron, the Diapente, namely, the fifth, and every other sort of consonance and dissonance, but furthermore in the replications of the octave made with the virtue of the septenary number in which is found the same kinds of consonances and dissonances, varying only in the lowness and highness of the sound. In the formation of musical instruments, especially that of the harp and of the harpsichord and others similar, as long as they are made in congruence with the quality of the above shown Genera in octaves with proportional intervals, its notes must be distinctly placed and spaced according to the form of the three Genera respectively. On the Lute, that is commonly used (it could be added), the Enharmonic Genus has no place, it not being used in our century in the manner that it was used in antiquity, by reason also for its awkwardness, being that it would be necessary to divide the frets of a semitone in two, in order to have and distinguish the intervals and frets of a minor Diesis belonging to the Enharmonic Genus. However, the Lute is designed of the Diatonic Genus combined together with the Chromatic Genus. The octave which consists of five tones and two semitones, on the said instrument, namely the Lute, is arranged and clearly separated into twelve semitones, which are in effect the five tones and the aforementioned two semitones, as for example appear in the present octave that can be found between the notes C fa ut grave and that of C sol fa ut acute. This division being demonstrated not only with the musical notes but also the numbers representing the frets of the Lute.

Diapason, namely the Octave divided into Twelve Semitones



So, considering the division of the octave into the above-mentioned twelve semitones,



Semiconi, e in pratica vedendo come col soprannome hanno esempio  
 abbiamo fatto apparire) che nel manico del Reuto, conforme alla di-  
 uisione, l'Ottava in tutti e di Bibbia; ritrouiamo che qualunque  
 cantilena, conforme la detta diuisione dell'Ottava, si può nel Reuto  
 sonare et intonare in dodici Ordini chiamati uolgarmente Toni  
 con sonari et intonarli trasportato in qualunque de' sopraddetti  
 dodici semiconi di detta Ottava: Quali corde o tali di semiconi con-  
 to sopra questo sotto di loro fanno l'Ottava, la Quinta, la Terza, la Se-  
 la Diatessa, et le congegne consonante treu consonanti; cosa che con-  
 ordinaria accordatura non si ritroua nell'Organo, nell'Organo, nel Cim-  
 balo et in simili instrumenti. Se bene con l'accordatura da noi ritroua-  
 uata per mezzo di un nostro Monocordo con tone, et semiconi equali,  
 l'Organo, il Cimbalo, et simili instrumenti hanno sopra, et sotto tre  
 et le costanti et corde ciascuna consonante consonante, come in pra-  
 tica qui in Roma si uede apparire nel signor Filippo Visconti; il quale  
 abbandonato l'antico, che ordinariamente si uita, con la detta nostra  
 accordatura, ne accorde non solo il cimbalo, ma anco l'Organo della  
 quale egli ne fa professione con causare delissima Harmonia.  
 Per la qual cosa, circa l'auere per se stesso, il Reuto tutte le consonan-  
 te consonanti sopra et sotto tutte le sue corde et tali con potersi (confor-  
 me si è detto) in loro tonare trasportato, comprendere si può quanto  
 l'istumento del Reuto inognito agli antichi Greci (il quale  
 alcuni fanno detto non sapessero l'inuatore, et altri fanno ser-  
 uire essere stato inuutato da Boetio mentre era tenuto carcerato  
 da Teodorico Re di Goti) sia ricco d'Harmonia, ampio et bello.  
 Onde possiamo dire, secondo il parere di alcuni, che meritamen-  
 te sia stato chiamato Reuto, cioè Re, sonoro, magnifico, uolabile, am-  
 plo et splendido, del nome Reuto, Reuto, Reuto, che ciò fatina-  
 mente denota. Et secondo l'opinione di altri, possiamo credere,  
 che egli habbia preso il sopraddetto nome di Reuto da, Re, Re, Re,  
 sono le due sillabe ultime della sei musicali, che formano gli  
 Elementi della Mano di Guido Arreino, con denotare con tale  
 abbreviata la capacità dell'Harmonia di detto instrumenti et  
 si come sono sei le dette sillabe, Re, Re, Re, Re, Re, Re, con la qua-  
 li la Musica si esercita, così anco sono sei le corde principali  
 et essenziali con le quali detto Reuto è formato. Oltre che in  
 ogni corda, tutto e luogo di eleggi si può proficere et cantare  
 Re, et Re, ma anco qual si uolga altra sillaba ne sopradde-  
 et l'accordi da detto Re, et Re contenuta, come ne gli infa-  
 scritti nostri dodici Ordini chiaramente si uede. Quali  
 non per altro che per giocare a chià detto strumento si eser-  
 cita habbiamo detti et formati, con potere ciascuno di  
 essi seruire a sonare et intonare trasportato nel Reuto  
 in quattro maniere, cioè in due maniere per li quadri, et  
 in due altre per b molle come manifestamente appare et  
 da noi in detti Ordini si desidera. Di modo che questi nostri  
 dodici Ordini si possono intonare et sonare nel Tono naturale  
 per li quadri come nell'Ordine primo appare, et per b molle  
 come nell'Ordine Decimo si uede) seruido ciascuno di loro  
 a sonare et intonare trasportato in quattro modi; uengono  
 tutti insieme a seruire a sonare et intonare in cinquanta  
 maniere, cosa la quale non solo per abbracciare, ma anco  
 per trasportare li termini dell'Humana uoce, et acca a fare  
 et operare che il sonatore circa le trasportazioni nel Reuto  
 si appoggi et più che non desiderare si possa dilatare.  
 Per maggiore facilità et satisfazione del sonatore in qualunque  
 de' detti dodici Ordini se consistono in scale naturali per li quadri  
 et per b molle, appropinquate nelle trasportazioni loro alle corde et tali  
 del Reuto, ne habbiamo posto non solo l'ardimento diatonico, et  
 semplice delle uoci per passeggiare con una picciola, ma anco  
 ne habbiamo formato, e descritto la botto o chiavi più praticabili  
 per

per sonare sopra la parte, o come si vuol dire sopra il Basso. Non  
 conueniente di questo in ciascuno de' sopraddetti Ordini, ui habbiamo  
 composta et collocata un'Alia di Ruggiero con botto quere per  
 dar saggio dell'Harmonia, che da ciascuno di loro se ne causa; po-  
 rendou di più in ciascun ordine la cadente che nel sonare sopra la  
 parte ostendere ui potremo, con esserli molto non solo semplice, ma  
 anco abbellito di note et posaggi. Di più sopra li pedali dodici  
 ordini per maggiore comodità della cose che in loro si contengono, ui  
 habbiamo descritti alcuni Ruerimenti appartenenti non solo alle  
 cadenti et alle botto o chiavi per sonare sopra la parte, ma anco  
 circa le corde di detto Reuto tanto per li quadri quanto per b molle. Di  
 Alami re per li quadri, et di Sot reue per b molle, et anco ora  
 circa l'Alia di Ruggiero da noi composta in ciascuno de' predet-  
 ti dodici Ordini. Sopra i quali Ruerimenti, da noi si è insegnata la  
 regola et la maniera d'intonare nel Reuto con altre cose della  
 necessaria, di mostrandosi ancora le botto o chiavi d'intonatura di  
 Reuto, cioè di ali Ioniana, alla Razoliana, et alla Francese.

Indice delle trasportazioni tanto per li quadri quanto per  
 b molle contenute nelli seguenti dodici Ordini, per li qua-  
 li (compresi il sonare nel Tono naturale) si può nel  
 Reuto sonare trasportato in cinquanta maniere.

- Sonare nel Tono naturale < Per li quadri Veli l'Ordine Primo.  
Per b molle Veli l'Ordine Decimo.
- Ad un Semiconi sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Secondo.  
Per b molle Veli l'Ordine Duodecimo.
- Ad un Semiconi sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Terzo.  
Per b molle Veli l'Ordine Ottauo.
- Ad un Tono sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Quarto.  
Per b molle Veli l'Ordine Undecimo.
- Ad un Tono sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Quinto.  
Per b molle Veli l'Ordine Sesto.
- Alla Terza minore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Setto.  
Per b molle Veli l'Ordine Nono.
- Alla Terza minore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Ottimo.  
Per b molle Veli l'Ordine Quarto.
- Alla Terza Maggiore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Ottimo.  
Per b molle Veli l'Ordine Nono.
- Alla Terza Maggiore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Secondo.  
Per b molle Veli l'Ordine Decimo.
- Alla Quarta sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Quinto.  
Per b molle Veli l'Ordine Undecimo.
- Alla Quarta sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Primo.  
Per b molle Veli l'Ordine Duodecimo.
- Ad un Tritono sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Terzo.  
Per b molle Veli l'Ordine Duodecimo.
- Ad un Tritono sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Terzo.  
Per b molle Veli l'Ordine Quinto.
- Alla Quinta sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Primo.  
Per b molle Veli l'Ordine Decimo.
- Alla Quinta sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Quinto.  
Per b molle Veli l'Ordine Primo.
- Alla Sesta minore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Secondo.  
Per b molle Veli l'Ordine Ottimo.
- Alla Sesta minore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Settimo.  
Per b molle Veli l'Ordine Primo.
- Alla Sesta Maggiore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Settimo.  
Per b molle Veli l'Ordine Quarto.
- Alla Sesta Maggiore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Primo.  
Per b molle Veli l'Ordine Quinto.
- Alla Settima minore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Sesto.  
Per b molle Veli l'Ordine Primo.
- Alla Settima minore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Quarto.  
Per b molle Veli l'Ordine Duodecimo.
- Alla Settima Maggiore sopra < Per li quadri Veli l'Ordine Terzo.  
Per b molle Veli l'Ordine Ottimo.
- Alla Settima Maggiore sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Secondo.  
Per b molle Veli l'Ordine Primo.
- All' Ottava sotto < Per li quadri Veli l'Ordine Primo.  
Per b molle Veli l'Ordine Decimo.
- All' Ottava sopra < Per li quadri Veli la Trasposizione dell'Ordine Primo.  
Per b molle si può seruire dell'Ordine Decimo con la  
medesima Trasposizione dell'Ordine Primo.

and in practice seeing (as with the above shown example that we have supplied) that on the fret board of the Lute, congruent with that division, the octave with its frets is distributed. We find that any melody conforming to the said division of the octave can, on the Lute, be played and intabulated transposed in twelve Ordini, commonly called Tones, playing and intabulating transposed in any of the above-mentioned twelve semitones of the octave. These notes, or frets of a semitone, both ascending and descending, have the octave, fifth, sixth, and the Diatesseron, composite consonances, all consonant—something that with the standard tuning is not found on the harp, organ, harpsichord or other similar instruments. Although with the tuning discovered by us by means of our Monochord with equal tones and semitones, the harp, harpsichord and other similar instruments might be able to have, above and below their frets and strings, each consonance consonant. As we can see in practice here in Rome by Mr. Gaspero Visconti, who abandoned the tuning that is usually used. With our above-mentioned tuning, he tunes not only the harpsichord, but even the harp, which he plays as his profession, from which he draws the sweetest harmony. Accordingly, in relation to having, itself the Lute, all the consonances consonant above and below the strings and frets, one is able (as was said) to play them transposed. It can be understood how much this instrument, the Lute, unknown to the Ancient Greeks (of which some say they don’t know its inventor, while others have written that it was invented by Boethius when he was held prisoner by Theodoric King of the Goths), is full of rich, generous and wonderful harmony. Therefore, we can say, according to the opinions of some, that it was appropriately called *Lauto*, namely sumptuously magnificent, noble, generous and splendid, from the name *Lautus, lauta, lautum*, which in Latin it denotes. And according to the opinion of others we are to believe that it has taken the above-mentioned name of *Lauto* from La and Ut; which are the two outer syllables of the six musical notes that form the hexachord of the hand of Guido of Arezzo, denoting with these extremities the harmonic capabilities of the said instrument, and seeing that there are six said syllables: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, with which music is practiced, there are also six principal and essential strings, of which the Lute is formed. Moreover, on each of its strings, fret and position, not only can one utter and sing La and Ut, but, any other syllable of the above-mentioned hexachords that the said La and Ut are contained therein; as can be clearly seen below in our twelve Ordini. These, for no other reason than to assist he who practices the said instrument, we have each illustrated and formulated to allow to serve in playing and intabulating transposed on the lute in four ways, namely in two with ♯ quadro and two with ♭ molle, as appear clearly, and is by us illustrated, in such a way that these, our twelve Ordini (intabulating and playing in the natural Tone with ♯ quadro, as appears in the first ordine, and with ♭ molle, as is seen in the Tenth Ordine) are each needed to play and intabulate transposed in four ways. They are all brought together to serve to play and transpose in fifty ways, something which not only embraces, but further surpasses the limits of the human voice. It is appropriate to do, and one hopes, that the player, regarding the transposing on the lute, is satisfied. Moreover, if he does not desire, he will not be able to delight. For greater ease and satisfaction of the player in any of the said Twelve Ordini (that consist of musical scales with ♯ quadro and ♭ molle adapted in their transpositions to the strings and frets of the Lute) we have placed not only the diatonic and simple progression of the notes in order to play passages with a single part, but also, we have shown and illustrated the most practical chords or sonorities

in order to play above a part, or as they say ‘above the Bass’. Not being content with this, in each of the abovementioned we have composed and added an *Aria di Ruggiero* with full chords to give an idea of the harmony that each one evokes, furthermore placing in each Ordine the cadences that when playing above the bass can occur. Being placed not only plainly, but also embellished with graces and runs. Furthermore, after the aforementioned twelve Ordini, for a better explanation of the things contained therein, we have outlined some instructions belonging not only to the cadences and the chords or sonorities in order to play above the bass, but also regarding D sol re with ♯ quadro and also with ♭ molle; A la mi re with ♯ quadro and G sol re ut with ♭ molle—and also, a consideration regarding the *Aria di Ruggiero* composed by us in each of the aforementioned Twelve Ordini. After these instructions, we teach the rules and manner to intabulate on the Lute, along with other things which are necessary to them, demonstrating also, the three types of Lute Tablature, namely Italian, Neapolitan and French.

*Index of the Transpositions both with ♯ quadro and with ♭ molle contained in the following twelve Ordini, with which (including the playing of the natural tone) one can play on the Lute transposed in fifty ways.*

To play in the natural tone	with ♯ see first Ordine with ♭see tenth Ordine
At a semitone above	with ♯ see the second Ordine with ♭ see the twelfth Ordine
At a semitone below	with ♯ see the third Ordine with ♭ see the eighth Ordine
At a tone above	with ♯ see the fourth Ordine with ♭ see the eleventh Ordine
At a tone below	with ♯ see the fifth Ordine with ♭ see the sixth Ordine
At a minor third above	with ♯ see the sixth Ordine with ♭ see the ninth Ordine
At a minor third below	with ♯ see the seventh Ordine with ♭ see the fourth Ordine
At a major third above	with ♯ see the eighth Ordine with ♭ see the seventh Ordine
At a major third below	with ♯ see the ninth Ordine with ♭ see the second Ordine
At a fourth above	with ♯ see tenth Ordine with ♭ see the fifth Ordine
At a fourth below	with ♯ see the eleventh Ordine with ♭ see the first Ordine
At a triton above	with ♯ see twelfth Ordine with ♭ see the third Ordine
At a triton below	with ♯ see twelfth Ordine with ♭ see the third Ordine
At a fifth above	with ♯ see the eleventh Ordine with ♭ see the first Ordine
At a fifth below	with ♯ see the tenth Ordine with ♭ see the fifth Ordine
At a minor sixth above	with ♯ see the ninth Ordine with ♭ see the second Ordine
At a minor sixth below	with ♯ see the eighth Ordine with ♭ see seventh Ordine
At a major sixth above	with ♯ see the seventh Ordine with ♭ see the fourth Ordine
At a major sixth below	with ♯ see the sixth Ordine with ♭ see the ninth Ordine
At a minor seventh above	with ♯ see the fifth Ordine with ♭ see the sixth Ordine
At a minor seventh below	with ♯ see the fourth Ordine with ♭ see the eleventh Ordine
At a major seventh above	with ♯ see the third Ordine with ♭ see the eighth Ordine
At a major seventh below	with ♯ see the second Ordine with ♭ see the twelfth Ordine
At an octave below	with ♯ see the first Ordine with ♭ see the tenth Ordine
At an octave above	with ♯ see the statement in first Ordine with ♭ you may use the tenth (Ordine) with the same statement found in the first Ordine



# ORDINE PRIMO

Quale serve per li quadro a sonare, e intonare nel Reuto nel Tono naturale, e tendosi usare merca nelle parti di Bassi, Tenore, Alto, e Canto.

Puo' anco il presente Ordine servire a sonare e intonare trasportato all'ottava sotto per li quadro, merca tendendo il Contralto in luogo di Bassi la composizione si fa.

Puo' anco il presente Ordine servire a sonare e intonare per li quadro trasportato all'ottava sopra, quando l'opera fute con.

usato da alcuni compositori antichi. Onde usando per regola generale da quando per li quadro e anco per b molle la composizione sono composti con Bassi e Tenore senza Contralto e Tenore.

quando sono formati con Contralto e Soprano senza Tenore e Bassi, in tale occasione si possono per il contrario sonare intonare e cantare all'ottava sotto trasportando i Contralti in Bassi e i Soprani in Tenori.

Oltre di questo il presente Ordine serve per b molle a sonare e intonare alla quarta sotto il Tono naturale.

Di qui il presente Ordine puo' anco servire per b molle a sonare e intonare alla Quinta sopra che viene ottavi della.

Quarta sotto, mentre la composizione ritrovarli nelle corde gravissime.

per b molle trasportato alla Quinta sotto, e quando l'opera fute con.

usando per regola generale da quando per li quadro e anco per b molle la composizione sono composti con Bassi e Tenore senza Contralto e Tenore.

quando sono formati con Contralto e Soprano senza Tenore e Bassi, in tale occasione si possono per il contrario sonare intonare e cantare all'ottava sotto trasportando i Contralti in Bassi e i Soprani in Tenori.

Scala musicale per li quadro co per li quadro nel Tono naturale.

Corde del Reuto sono nel Tono naturale e per li quadro alla Quinta sotto.

Scala musicale per li quadro co per b molle alla Quinta sotto.

Andamento Diatonico e Semplio delle voci del Primo Ordine per parteggiare con una parte sola.

Per li quadro nel Tono naturale.

Reuto.

Per b molle alla Quinta sotto.

Dotto Chiani del Primo Ordine per sonare sopra la parte con essere accordati in questo come ne gli altri Ordini. Ma se si vuole sonare sopra la Quinta e la Sesta al secondo collo e con essere accordata l'ottava, corda con la Decima quinta corda.

Per li quadro nel Tono naturale.

Reuto.

Per b molle alla Quinta sotto.

THE FIRST ORDINE:

Which is used with ♮ quadro to play and intabulate on the lute in the natural tone, usually being used when the parts of the composition are assigned the clefs in the manner they appear here. The present Ordine can also serve to play and intabulate transposed on the lute at the octave below with ♮ quadro, while the contralto serves in place of the bass, and the composition is found in the high notes with these clefs.

The present Ordine can also serve to play with ♮ quadro transposed at the octave above, when the work is composed with the lowest notes with the present clefs used by some ancient composers; observing as general rule that, when with ♮ quadro and also with ♭ molle, the compositions are composed with basses and tenors without contraltos and without sopranos, in such a case they can still be played, intabulated and sung at the octave above, converting the basses into the contraltos and the tenors into sopranos.

And when they are formed of contraltos and sopranos, without tenors and without basses, in this necessity one can conversely play, intabulate and sing at the octave below, changing the contraltos to basses and the sopranos to tenors. Other than this, the present Ordine serves with ♭ molle to play and intabulate at the fourth below the natural tone when the composition will be assigned these clefs: Furthermore, the present Ordine can be used with ♭ molle to play and intabulate at the fifth above which works out as the octave of the fourth below, so the composition, being in the lowest notes, is assigned these clefs. With this, therefore, we would like to demonstrate the present Ordine both on the fretted strings of the lute, and the musical scale with ♮ quadro transposed in the natural tone and again in the musical scale with ♭ molle transposed at the fourth below, leaving out, for brevity, describing the musical scales with ♮ quadro at the octave above, and with ♭ molle at the fifth above. These scales which we have left out can easily, with the knowledge of the two mentioned above, be extended upon by the diligent and studious player, if needed.

Musical Scale for the Lute played with b quadro in the Natural tone

Musical notation for the scale with ♭ quadro in natural tone, including a fretboard diagram with fingerings (0-20) and a letter-based scale (C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D).

Strings of the Lute played with b quadro in the Natural tone and with b molle at the fourth below

Musical notation for the scale with ♭ molle at the fourth below, including a fretboard diagram and a letter-based scale (F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G).

Diatonic and Simple Progression of the notes of the First Ordine to play passages with one part only.

Chords or sonorities of the first Ordine to play above a bass part with (in this and the other Ordini) the seventh string of the lute tuned in octaves with the fifth string fretted on the second fret, and eighth string in octaves with the said fifth string open.

With b quadro in the Natural Tone

Musical notation for chords with ♭ quadro in natural tone, including a fretboard diagram.

Lute

With b quadro in the Natural Tone

Musical notation for chords with ♭ quadro in natural tone, including a fretboard diagram.

Lute

With b molle at the fourth below

Musical notation for chords with ♭ molle at the fourth below, including a fretboard diagram.

With b molle at the fourth below

Musical notation for chords with ♭ molle at the fourth below, including a fretboard diagram.

Large musical score for the First Ordine, featuring multiple systems of notation with clefs, notes, and a detailed fretboard diagram with fingerings.



*Aria di Ruggiero nell'Ordine Primo sonata per 4 quadri nel Tono Naturale, e per 6 molle alla Quinta sotto, dove sono  
per le Chiani Musicali appare poterli anco sonare per 4 quadri all'Ottava sotto e per 6 molle alla Quinta sopra.*

Per 4 quadri nel Tono Naturale. Per 6 molle alla Quinta sopra.

Leato.

Per 6 molle alla Quinta sopra. Per 4 quadri all'Ottava sotto.

*Cadente più usata e praticabile dell'Ordine Primo potè per commodità del sonare sopra la para, cioè per 4 quadri nel Tono Naturale, e per 6 molle alla Quinta sotto, e anco per 4 quadri all'Ottava sotto, e anco per 6 molle alla Quinta sopra, conforme notiamo le Chiani Musicali.*

*Circa la cadente prima del presente Ordine, quanto la prima è la cadente, che ha non solo la prima, ma per se nelle tonde musicali che sono A, B, C, D, E, F, G, cioè tutte quelle, che usano a cadere nella corda di A, ma non tanto all'Ottava sotto, quanto all'Ottava sopra, e per tanto si può dire che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo, e per tanto si può dire che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo, e per tanto si può dire che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo.*

*Se si vuole che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo, si può dire che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo, e per tanto si può dire che la prima cadente sia la più usata e praticabile dell'Ordine Primo.*

Numero I.

Per 4 quadri nel Tono Naturale. Per 6 molle alla Quinta sopra.

Leato.

Per 6 molle alla Quinta sopra. Per 4 quadri all'Ottava sotto.

Aria di Ruggiero in the First Ordine played with full chords with *b quadro* in the Natural Tone, and with *b molle* at the Fourth below. Where the musical clefs appear, one can still play with a natural at the octave below and with a natural at the Fifth above.

With *b quadro* in the Natural Tone. With *b molle* at the Fifth above

Lute

With *b molle* at the Fourth below. With *b quadro* at the Octave below

Musical notation for the first system, showing the Aria di Ruggiero in the First Ordine. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature.

The most used and practicable Cadences of the First Ordine, arranged for ease in order to play above the bass part, namely with *b quadro* in the Natural Tone and with *b molle* at the fourth below, and still with *b quadro* at the octave below, and also with *b molle* at the fifth above, also shown are the musical clefs, the most recommended are assigned with a cross.

Regarding the cadences, both for this and the other Ordini, it is to be noted that we have positioned separately by themselves the seven musical notes, which are: A, B, C, D, E, F, G, that is all those that fall on the note A la mi re, both at the octave below and also at the octave above, we have placed them separate from the rest. This we do similarly for the other cadences which fall on other notes. It is to advise also that for the octave below the fourth string of the Lute played open, by us in this and the other Ordini, is placed and shown on the seventh string fretted at the third fret, as can be seen here. Nonetheless, in describing the cadences at the octave lower than the said fourth open string we use the open seventh string, like this;

Musical notation for the cadences, showing the seven musical notes (A, B, C, D, E, F, G) and their positions on the lute strings.

Congruent with the use of the archlute and the 8-string lute, this has by us been done for greater ease and also as these days it being in use. Moreover, it must be noted, that the chords or sonorities of our cadences, are divided by two little lines, as here appear, these lines, or commas, denote that when the thinner strings are played from the division upwards, towards the higher part, they serve the note that is at the octave above, and when they are played on all the strings, that is, when the whole chord or sonority is struck completely, they serve the lower note, which is the octave below, as is implied by the lines in its chord, or strings being shown with lines next to the chord or string in different ways. And with this we would like to demonstrate the most used and practicable cadences in the present first Ordine, laid out and embellished with graces and passages in several ways.

Musical notation for the cadences, showing the seven musical notes (A, B, C, D, E, F, G) and their positions on the lute strings.

Numero 1.

With *b quadro* in the Natural Tone. With *b molle* at the Fifth above

Lute

With *b molle* at the Fourth below. With *b quadro* at the Octave below

Musical notation for the first system of cadences, showing the Aria di Ruggiero in the First Ordine. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature.

No. 2.

Musical notation for the second system of cadences, showing the Aria di Ruggiero in the First Ordine. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature.

No. 3.

No. 4.

Musical notation for the third and fourth systems of cadences, showing the Aria di Ruggiero in the First Ordine. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written for a lute, with a 6/8 time signature.



Cadenza dell'Ordine Primo.

[illegible]

### *Cadences of the First Ordine*

audiences of the First Frame

No. 5.

No. 6.

No. 7.

No. 8.

No. 9.

No. 10.

No. 11.

No. 12.

No. 13.

No. 14.

No. 15.

No. 16.

No. 17.

No. 18.

No. 19.



Cadente dell'Ordine Primo

Handwritten musical score for "Cadenze dell'Ordine Primo". The score is written on multiple staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "Cadenze dell'Ordine Primo" is prominently displayed at the top center. The score is divided into sections, with some parts labeled "No. 20", "No. 21", "No. 22", "No. 23", "No. 24", "No. 25", "No. 26", "No. 27", "No. 28", "No. 29", "No. 30", "No. 31", "No. 32", "No. 33", "No. 34", "No. 35", "No. 36", "No. 37", "No. 38", "No. 39", "No. 40", "No. 41", "No. 42", "No. 43", "No. 44", "No. 45", "No. 46", "No. 47", "No. 48", "No. 49", "No. 50", "No. 51", "No. 52", "No. 53", "No. 54", "No. 55", "No. 56", "No. 57", "No. 58", "No. 59", "No. 60", "No. 61", "No. 62", "No. 63", "No. 64", "No. 65", "No. 66", "No. 67", "No. 68", "No. 69", "No. 70", "No. 71", "No. 72", "No. 73", "No. 74", "No. 75", "No. 76", "No. 77", "No. 78", "No. 79", "No. 80", "No. 81", "No. 82", "No. 83", "No. 84", "No. 85", "No. 86", "No. 87", "No. 88", "No. 89", "No. 90", "No. 91", "No. 92", "No. 93", "No. 94", "No. 95", "No. 96", "No. 97", "No. 98", "No. 99", "No. 100". The score is written in a cursive, handwritten style, typical of musical manuscripts from the early 20th century. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings, all written in ink on a single sheet of paper. The score is organized into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The overall layout is dense and detailed, reflecting the complexity of the musical composition.



### *Cadences of the First Ordine*

The image shows a page from a musical score titled "Audiences of the First Frame" by John Cage. The score is divided into three sections: No. 20, No. 21, and No. 23. Each section contains musical notation on a staff, with various notes, rests, and dynamic markings. Below the musical notation, there are several lines of text, likely representing rhythmic values or performance instructions. The text includes numbers such as 565, 343, 76#, 76, 43#, 76, 4, 3, 2, 1, 0, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The text is written in a stylized, handwritten font, and the overall layout is complex and dense.

[illegible]

The image shows a musical score for two pieces, 'No. 29.' and 'No. 30.'. The score is written for a three-part ensemble (bass, middle, and treble staves) in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first piece, 'No. 29.', is marked with a 'G' and a '6' on the bass staff. The second piece, 'No. 30.', is marked with a '3' on the bass staff. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-12 and the second system containing measures 13-24. The score is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves.

The image shows a musical score for three exercises, No. 32, No. 33, and No. 34, in bass clef. Each exercise consists of a double bass line and a guitar line with fret numbers. Exercise No. 32 is in G major, No. 33 in D major, and No. 34 in B major. Exercise No. 35 is partially visible on the right, in D major. The guitar line includes fret numbers and a sequence of notes: 0, 4, 2, 4, 2, 5, 4, 2, 4. The double bass line includes a sequence of notes: 0, 4, 2, 4, 2, 5, 4, 2, 4. The exercises are marked with a '76' and a '43'.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a Bass line in G major, featuring a repeating eighth-note pattern of G2, A2, B2, and C3, with a '43' (fourth and third fret) fingering indicated above each measure. The middle staff is a guitar-like fretboard diagram with six strings. The top two strings (E and B) are fretted with the sequence 2-3-2-3-2-3-2-0-2, while the bottom four strings (D, G, B, and E) are played open. The bottom staff is a Treble line in G major, featuring a repeating eighth-note pattern of G4, A4, B4, and C5, with a '43' (fourth and third fret) fingering indicated above each measure. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.



Cadente dell'Ordine Primo.

75036

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on two staves, treble and bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system is marked with a treble clef and a common time signature. The second system is marked with a bass clef and a common time signature. The score is written in a clear, legible hand.

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is a mix of standard musical symbols and a shorthand system. The first two staves are labeled 'No. 40.' and the next eight staves are labeled 'No. 41.'. The notation includes notes, rests, and various symbols that appear to be a shorthand for musical notation. The paper is aged and has some staining.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes many accidentals and slurs. The piece is titled "No. 43." and "No. 44." at the top. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Nº 48

### *Cadences of the First Ordine*

This page contains 14 numbered exercises for guitar, specifically designed for the bass clef. Each exercise is presented in three staves: a standard musical staff, a guitar-specific staff with fret numbers, and a bass staff. The exercises are numbered 36 through 47.

- Exercise 36:** Features a repeating pattern of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes.
- Exercise 37:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 38:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 39:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 40:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 41:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 42:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 43:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 44:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 45:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 46:** A single-measure exercise consisting of a half note.
- Exercise 47:** A single-measure exercise consisting of a half note.



no 48.

Cadenza dell'Ordine Primo.

no 49.

no 50.

# Cadences of the First Ordine

No. 48. No. 50.

No. 51. No. 52. No. 53.

No. 54.

No. 55. No. 56.

The musical score is organized into five systems. Each system consists of three staves: a bass staff at the top, a middle staff with rhythmic notation, and a treble staff with numerical notation. The systems are numbered 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, and 56. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals, as well as numerical sequences and rhythmic markings.



# ORDINE SECONDO

Qualche serve, a sonare, e intonare trasportato nel Reuto ad un semitono sopra stando, utare, mentre nella parte della composizione le chiavi sono segnate nella maniera della quale qui si vedono. Per altro serve il presente Ordine a sonare, e intonare trasportato per li quindici alla settima maggiore sotto che è ottava del semitono sopra, mentre scrivendo il Reuto in luogo di Reuto la composizione sarà nelle corde con un quarto di chiavi.

Altre di questo serve il presente Ordine a sonare, e intonare per li molle trasportato alla terza maggiore sotto, mentre la composizione sarà segnata con le chiavi. In qui da noi sono dimostrate. Per altro serve il presente Ordine per li molle a sonare, e intonare trasportato alla settima minore sopra, che è ottava di detta terza maggiore sotto, mentre la composizione ritorna nella corda, e la prima ultima sarà segnata con le present chiavi.

Scala Naturale per il Reuto sopra, e per li quindici ad un semitono sopra.

Corda del Reuto sonare per li quindici ad un semitono sopra, e per li molle alla terza maggiore sotto.

Scala Naturale per il Reuto sopra, e per li quindici ad un semitono sopra, e per li molle alla terza maggiore sotto.

Andamento Diatonico e semplice delle voci dell'Ordine secondo per passeggiare con una parte sola.

Per li quindici ad un semitono sopra.

Reuto.

Per li molle alla terza maggiore sotto.

Per li quindici ad un semitono sopra.

Reuto.

Per li molle alla terza maggiore sotto.

Aria di Ruggiero nell'Ordine secondo sonata con Gouppiere, per li quindici ad un semitono sopra, e per li molle alla terza maggiore sotto, dove per le chiavi naturali appare poter anche sonare per li quindici alla settima maggiore sotto, e per li molle alla settima minore sopra.

Per li quindici ad un semitono sopra.

Reuto.

Per li molle alla terza maggiore sotto.

THE SECOND ORDINE:

Which is used with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at a semitone above, usually used when the parts of the composition are assigned the clefs in the manner which is seen here.

The present Ordine can also serve to play and intabulate transposed with ♮ quadro at the major seventh below, which is the octave of the semitone above, while the contralto serves in place of the bass, and the composition is found on the high notes with these clefs.

Besides this, the present Ordine serves to play and intabulate with ♭ molle transposed at the major third below, when the composition is assigned the clefs that by us are here demonstrated.

Moreover, the present Ordine can serve to play with ♭ molle and to intabulate transposed at the minor sixth above, which is the octave of the said major third below, while the composition is found in the lowest notes, and is assigned with the present clefs.

Musical scale for the Lute played with ♭ quadro at a semitone above

Strings of the Lute played with ♭ quadro at a semitone above and with ♭ molle at the major third below

Musical scale for the Lute played with ♭ molle at the major third below

Diatonic and simple progression of the voices of the Second Ordine to play passages with only a single voice

Chords or sonorities of the first Ordine to play above a bass part with (in this and the other Ordini) the seventh string of the lute tuned in octaves with the fifth string fretted on the second fret and eighth string in octaves with the said fifth string open.

With ♭ quadro at a semitone above

Lute

With ♭ molle at the major Third below

With ♭ quadro at a semitone above

Lute

With ♭ molle at the major Third below

Aria di Ruggiero in the Second Ordine played with full chords, with ♭ quadro at a semitone above, and with ♭ molle at the major Third below, where the musical clefs appear one can also play with ♭ quadro at the major seventh below

With ♭ quadro at a semitone above. With ♭ molle at the minor sixth above.

Lute

With ♭ molle at the Major Third below. With ♭ quadro at the Major Seventh below





With *b* molle at  
the Major Third  
below. With *b*  
quadro at the  
Major Seventh  
below

20



# ORDINE TERZO.

Quale serve per li quadi a sonare et intaudare trasportato nel  
alun semitono sotto et e comodo ad alari  
mentre nelle parti della compositione le chiani:

ritorno segnato come qui si vedono. *Can. Alto. Tenor. Basso.*  
Puo anco servire il presente Ordine a sonare et intaudare trasportato per  
li quadi alla settima maggiore sopra che comoda del  
semitono sotto, mentre la compositione sona nelle con  
la gravissime segnata con le presenti chiani: *Basso. Tenor. Alto. Can.*  
*Ohe*

Ohe di questo serve il presente Ordine per b molle a sonare et intaudare  
trasportato ad un Tritono sotto mentre la com  
positione e ritorna segnata con le chiani  
le qui da noi sono dimostrate.

Di più puo servire il presente Ordine per b molle a sonare et intau  
lare trasportato ad un Tritono sopra che  
e ottava del Tritono sotto mentre la compo  
sitione ritorna sona nelle corde gravissime  
pelle segnata con le presenti chiani: *Basso. Tenor. Alto. Can.*

Scala Musicale per  
il Reuto sonato per  
li quadi ad un  
semitono sotto

Scala del Reuto sonato  
per li quadi ad un semi  
tono sotto, et per b  
molle ad un tritono  
sotto

Scala Musicale per  
il Reuto sonato per  
b molle ad un tri  
tono sotto

Andamento Diatonico et semplice delle Voci dell'Ordi  
ne Terzo per passeggiare con una parte sola.

Basso chiani dell'Ordine Terzo per sonare sopra la parte con essere  
accordata la settima corde del Reuto in ottava con la quinta cor  
da calpegiata al secondo talo; et con essere accordata l'ottava  
corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a uoto

Per li quadi  
ad un semi  
tono sotto

Reuto

Per b molle  
ad un tri  
tono sotto

Per li quadi  
ad un semi  
tono sotto

Reuto

Per b molle  
ad un tri  
tono sotto

Aria di Baggio nell'Ordine Terzo sonata con b molle per li quadi ad un semitono sotto, et per b molle ad un Tritono  
sotto; dove per le chiani Musicali appare poter anco sonare per li quadi alla settima maggiore sopra, et per b molle  
ad un Tritono sopra.

Per li quadi  
ad un semi  
tono sotto

Reuto

Per b molle  
ad un tri  
tono sopra

THE THIRD ORDINE:

Which serves with ♮ quadro to play and intabulate on the lute at a semitone below, and is comfortable to use when in the parts of the composition the clefs are found assigned as are seen here. The present Ordine can serve to play and intabulate transposed with ♮ quadro at the major seventh above which is the octave of the semitone below, when the composition is in the lower notes [and] assigned the present clefs.

Canto Alto Tenor Bass

Bass Tenor Alto Canto

Musical scale for the Lute played with b quadro at a semitone below

D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E

Strings of the Lute played with b quadro at a semitone below; and with b molle at a Tritone below

F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A

Musical scale for the Lute played with b molle at a Tritone below

Diatonic and simple progression of the voices of the Third Ordine to play passages with only a single voice

Chords or sonorities of the Third Ordine to play above a part with the seventh string of the Lute to be tuned in octaves with the fifth string fretted at the second fret, and with the eighth string in octaves with the said fifth string played open

With b quadro at a semitone below

Lute

With b molle at a Tritone below

With b quadro at a semitone below

Lute

With b molle at a Tritone below

Aria di Ruggiero in the Third Ordine played with full chords with b quadro at a semitone below, and with b molle at a Tritone below. Where the musical clefs appear one can play with a natural at the major seventh above, and with b molle at a Tritone above.

With b quadro at a semitone below. With b molle at a Tritone above.

Lute

With b molle at a tritone below. With b quadro at the major seventh above.



Cadenza più praticabile dell'Ordine Terzo per tenere sopra la gamma, cioè per 4 quadri ad un semitono sopra, e per 6 molle ad un Tritono sopra, e per 4 quadri alla settima maggiore, sopra e ancora per 6 molle ad un Tritono sopra, nella quale cadenza è da avvertire che per maggior commodità, la settima corda del Reuto è cambiata in ottava, sotto con la quarta corda toccata a vuoto.

Per 4 quadri ad un semitono sopra, e per 6 molle ad un Tritono sopra.

Per 4 quadri alla settima maggiore, sopra e ancora per 6 molle ad un Tritono sopra.

Reuto

Per 6 molle ad un Tritono sopra, e per 4 quadri alla settima maggiore, sopra e ancora per 6 molle ad un Tritono sopra.

7006. 7007. 7008. 7009. 7010

7006. 7007. 7008. 7009. 7010

7011. 7012. 7013. 7014. 7015. 7016

7011. 7012. 7013. 7014. 7015. 7016

7017. 7018. 7019. 7020. 7021. 7022

7017. 7018. 7019. 7020. 7021. 7022

7023. 7024. 7025. 7026. 7027. 7028

7023. 7024. 7025. 7026. 7027. 7028

The most practicable cadences of the Third Ordine to play above the part, namely with *b quadro* at a semitone below, and with *b molle* at a Tritone below, and still with *b quadro* at the major seventh above and still with *b molle* at a Tritone above. In these cadences it is noteworthy that, for greater comfort, the seventh string of the Lute is tuned an octave below the fourth string played open

No.1.

43#

See similar cadences among those from the XI Ordine under number 20, and in the Sixth Ordine at No. 7. And if it were with 3#43, see in the 11th Ordine at No. 21 and in the Sixth Ordine under number 8.

16

5

434

16

No.2.

76#

See others similar in the Second Ordine under number 23.

21

423

2434

21

No.3.

43#

See others similar in the First Ordine at number 24 and 25, and in the Fifth Ordine at No. 11, and if it were with 3#43#, see the Fifth Ordine at number 12.

31

3

101

31

No.4.

76#

See others similar in the Sixth Ordine at number 12.

13

323

1

13

No.5.

76

See others similar in the Sixth Ordine at number 12.

21

313

313131

21

No.6.

76

See those similar in the First Ordine at No. 28 and 29. And if it were with 343, see the First Ordine under number 30.

98

119711911911979

1110

8

No.7.

43

See those similar in the Second Ordine at number 3.

30

3

23

30

No.8.

76

See others similar in the Sixth Ordine at number 12.

42

42

434

42

No.9.

76

See those similar in the First Ordine at No. 16 and 17. And if they were with 343, see in the First Ordine at number 18.

42

42

434

42

No.10.

43

See others similar in the First Ordine at No. 16 and 17. And if they were with 343, see in the First Ordine at number 18.

42

42

434

42

No.11.

43

See those similar in the First Ordine at number 27.

16

46

434

16

No.12.

76

See those similar in the First Ordine at number 27.

13

212

2

13

No.13.

43#

See others similar in the Fifth Ordine under number 20. And if it were with 343, see the Fifth Ordine at number 21.

13

33

11

13

No.14.

76#

See others similar in the Sixth Ordine at number 22.

31

434

1

31

No.15.

76

See others similar in the Sixth Ordine at number 22.

21

42

2042424202

21

No.16.

76

See those similar in the First Ordine at number 15.

76

64264646424

6

76

No.17.

43

See those similar in the First Ordine at number 53. And if it were with 3#43#, see the First Ordine under number 54.

33

55

33

33

No.18.

76

See those similar in the First Ordine at number 39, and 44. And if it were with 343, see the First Ordine under number 41.

42

545

42

42

No.19.

43

See those others similar in the First Ordine under number 39, and 44. And if it were with 343, see the First Ordine under number 41.

22

41

22

22

No.20.

43

See others similar in the First Ordine under number 48, and 49. And if it were with 343, see the First Ordine under number 50.

46

76

4

46

No.21.

76

See those similar in the Second Ordine at number 19.

64

76

64

64

No.22.

76

See others similar in the Eleventh Ordine under number 17.

46

76

46

46


With *b quadro* at a semitone below. With *b molle* at a Tritone above.


Lute

With *b molle* at a Tritone below. With *b quadro* at the major seventh above.



## ORDINE QUARTO

Quale serve per 4 quadri a sonare e intonolare trasportato  
nell'auto ad un tono sopra, com'è ad altri. 

mentre nelle parti della composizione le chiami.  Basso, Tenor, Alto, Contralto

5. 6. e 7. e 8. e 9. e 10. e 11. e 12. e 13. e 14. e 15. e 16. e 17. e 18. e 19. e 20. e 21. e 22. e 23. e 24. e 25. e 26. e 27. e 28. e 29. e 30. e 31. e 32. e 33. e 34. e 35. e 36. e 37. e 38. e 39. e 40. e 41. e 42. e 43. e 44. e 45. e 46. e 47. e 48. e 49. e 50. e 51. e 52. e 53. e 54. e 55. e 56. e 57. e 58. e 59. e 60. e 61. e 62. e 63. e 64. e 65. e 66. e 67. e 68. e 69. e 70. e 71. e 72. e 73. e 74. e 75. e 76. e 77. e 78. e 79. e 80. e 81. e 82. e 83. e 84. e 85. e 86. e 87. e 88. e 89. e 90. e 91. e 92. e 93. e 94. e 95. e 96. e 97. e 98. e 99. e 100. e 101. e 102. e 103. e 104. e 105. e 106. e 107. e 108. e 109. e 110. e 111. e 112. e 113. e 114. e 115. e 116. e 117. e 118. e 119. e 120. e 121. e 122. e 123. e 124. e 125. e 126. e 127. e 128. e 129. e 130. e 131. e 132. e 133. e 134. e 135. e 136. e 137. e 138. e 139. e 140. e 141. e 142. e 143. e 144. e 145. e 146. e 147. e 148. e 149. e 150. e 151. e 152. e 153. e 154. e 155. e 156. e 157. e 158. e 159. e 160. e 161. e 162. e 163. e 164. e 165. e 166. e 167. e 168. e 169. e 170. e 171. e 172. e 173. e 174. e 175. e 176. e 177. e 178. e 179. e 180. e 181. e 182. e 183. e 184. e 185. e 186. e 187. e 188. e 189. e 190. e 191. e 192. e 193. e 194. e 195. e 196. e 197. e 198. e 199. e 200. e 201. e 202. e 203. e 204. e 205. e 206. e 207. e 208. e 209. e 210. e 211. e 212. e 213. e 214. e 215. e 216. e 217. e 218. e 219. e 220. e 221. e 222. e 223. e 224. e 225. e 226. e 227. e 228. e 229. e 230. e 231. e 232. e 233. e 234. e 235. e 236. e 237. e 238. e 239. e 240. e 241. e 242. e 243. e 244. e 245. e 246. e 247. e 248. e 249. e 250. e 251. e 252. e 253. e 254. e 255. e 256. e 257. e 258. e 259. e 260. e 261. e 262. e 263. e 264. e 265. e 266. e 267. e 268. e 269. e 270. e 271. e 272. e 273. e 274. e 275. e 276. e 277. e 278. e 279. e 280. e 281. e 282. e 283. e 284. e 285. e 286. e 287. e 288. e 289. e 290. e 291. e 292. e 293. e 294. e 295. e 296. e 297. e 298. e 299. e 300. e 301. e 302. e 303. e 304. e 305. e 306. e 307. e 308. e 309. e 310. e 311. e 312. e 313. e 314. e 315. e 316. e 317. e 318. e 319. e 320. e 321. e 322. e 323. e 324. e 325. e 326. e 327. e 328. e 329. e 330. e 331. e 332. e 333. e 334. e 335. e 336. e 337. e 338. e 339. e 340. e 341. e 342. e 343. e 344. e 345. e 346. e 347. e 348. e 349. e 350. e 351. e 352. e 353. e 354. e 355. e 356. e 357. e 358. e 359. e 360. e 361. e 362. e 363. e 364. e 365. e 366. e 367. e 368. e 369. e 370. e 371. e 372. e 373. e 374. e 375. e 376. e 377. e 378. e 379. e 380. e 381. e 382. e 383. e 384. e 385. e 386. e 387. e 388. e 389. e 390. e 391. e 392. e 393. e 394. e 395. e 396. e 397. e 398. e 399. e 400. e 401. e 402. e 403. e 404. e 405. e 406. e 407. e 408. e 409. e 410. e 411. e 412. e 413. e 414. e 415. e 416. e 417. e 418. e 419. e 420. e 421. e 422. e 423. e 424. e 425. e 426. e 427. e 428. e 429. e 430. e 431. e 432. e 433. e 434. e 435. e 436. e 437. e 438. e 439. e 440. e 441. e 442. e 443. e 444. e 445. e 446. e 447. e 448. e 449. e 450. e 451. e 452. e 453. e 454. e 455. e 456. e 457. e 458. e 459. e 460. e 461. e 462. e 463. e 464. e 465. e 466. e 467. e 468. e 469. e 470. e 471. e 472. e 473. e 474. e 475. e 476. e 477. e 478. e 479. e 480. e 481. e 482. e 483. e 484. e 485. e 486. e 487. e 488. e 489. e 490. e 491. e 492. e 493. e 494. e 495. e 496. e 497. e 498. e 499. e 500. e 501. e 502. e 503. e 504. e 505. e 506. e 507. e 508. e 509. e 510. e 511. e 512. e 513. e 514. e 515. e 516. e 517. e 518. e 519. e 520. e 521. e 522. e 523. e 524. e 525. e 526. e 527. e 528. e 529. e 530. e 531. e 532. e 533. e 534. e 535. e 536. e 537. e 538. e 539. e 540. e 541. e 542. e 543. e 544. e 545. e 546. e 547. e 548. e 549. e 550. e 551. e 552. e 553. e 554. e 555. e 556. e 557. e 558. e 559. e 560. e 561. e 562. e 563. e 564. e 565. e 566. e 567. e 568. e 569. e 570. e 571. e 572. e 573. e 574. e 575. e 576. e 577. e 578. e 579. e 580. e 581. e 582. e 583. e 584. e 585. e 586. e 587. e 588. e 589. e 590. e 591. e 592. e 593. e 594. e 595. e 596. e 597. e 598. e 599. e 600. e 601. e 602. e 603. e 604. e 605. e 606. e 607. e 608. e 609. e 610. e 611. e 612. e 613. e 614. e 615. e 616. e 617. e 618. e 619. e 620. e 621. e 622. e 623. e 624. e 625. e 626. e 627. e 628. e 629. e 630. e 631. e 632. e 633. e 634. e 635. e 636. e 637. e 638. e 639. e 640. e 641. e 642. e 643. e 644. e 645. e 646. e 647. e 648. e 649. e 650. e 651. e 652. e 653. e 654. e 655. e 656. e 657. e 658. e 659. e 660.

Si tratteranno sopra come  
Potendo ancora servire il presente Ordine a sonare e intonare per  
il quadro alla sezione minore. Ecco le risposte in  
Ottava al tono sopra. Mentre la Compositura si  
se nelle corde con servire il filo in luogo del filo  
e mentre si segna con le pretese: *clavi*

Alto in la  
go d. 1. 2. 3. 4.  
Canto. Oltre

Or che di questo serve il presente Ordine a sonare et ingrandire trasportato per molte alla Terza minore sotto mente la compositione si temerà segnata con le Chiau che qui da noi sono dimostrate *Canto. Rito. Tente. Basso.*

Di più può il presente Ordine servire per molte a sonare et ingrandire trasportato alla Setta maggiore sopra le sette in Ottava con la Terza minore sotto. Potendosi questo fare mente la compositione fissa nelle corde gravissime *Basso. Tente. Rito. Canto*

Scala musicale  
per il Suono  
to per 7 pedali  
alla tonologia

Corde del  $\frac{1}{2}$  cuto lo.  
nove per li quatro  
ad un cuto sopra  
E per b molle alla  
Terza minore sotto.

Scala Musicale  
per il Reuto ten.  
co per b molle alla  
Terza minore. Sotto.

Andamento Diatonico e semplice delle Voci dell'Ordine Quarto per passeggiare con una partecola.

Por lo que  
Dio a un  
Cano lo que

Lento

Perbolla  
alla Terra  
minore  
Lotto.

Perhysa  
droadun?  
conozca.

Leuco

Perbole 1  
alla Terra 1  
minore 7  
Lotto. 1

Aria di Ruggiero nell'Ordine Quarto Sonata con Botticelli per  $\frac{1}{2}$  quadro ad un tono sopra, e per  $\frac{1}{2}$  molle alla Terza minore sotto, dove per le Jumi materiali appare poterli anco sonare per  $\frac{1}{2}$  quadro alla Settima minore sotto, e per  $\frac{1}{2}$  molle alla Setta Maggiore sopra

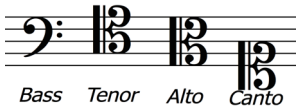
Per li quadro a  
un cono sopra  
Per li molle a  
sotto a maggio  
sopra

perb molle alla  
Terza minore  
lato Perb quasi  
alla Ecceima  
nove lotti.

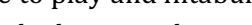
### ***THE FOURTH ORDINE:***

Which is used with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at a tone above, comfortable to use when in the parts of the composition are found the clefs indicated as they are here.

Bass Tenor Alto Canto

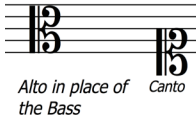


The present Ordine is also able to serve to play and intabulate with  
 ♮ quadro at the minor seventh below, which responds in  
 octaves with the tone above, when  
 the composition is in the notes serving  
 the alto in place of the bass and  
 when it is assigned the present clefs.

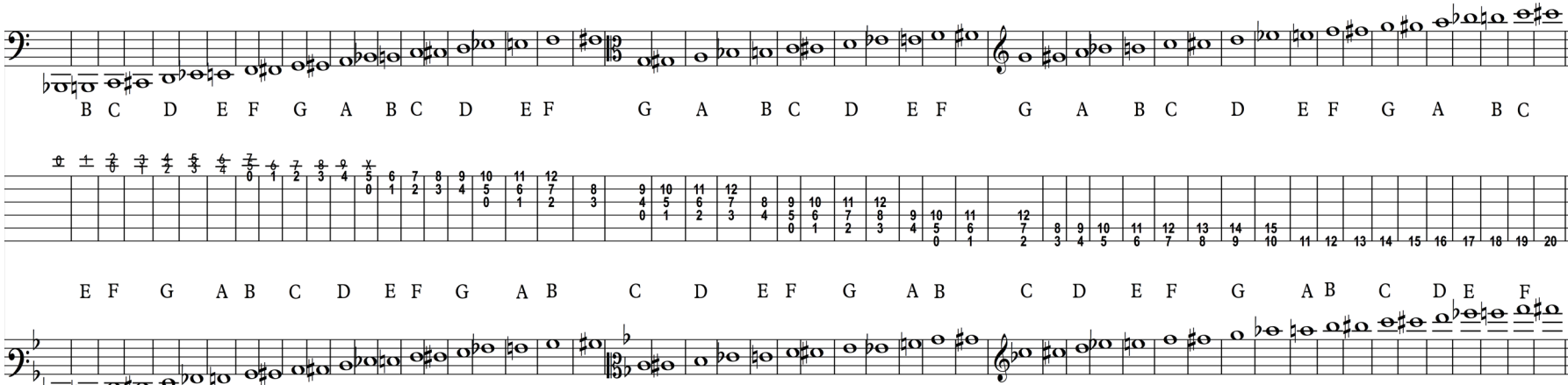


Alto in place of  
 the Bass

Canto



*Musical scale for  
the Lute played  
with b quadro at a  
Tone above*



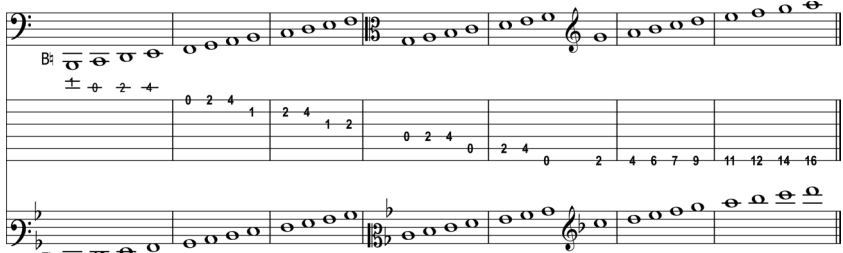
*Strings of the Lute  
played with b  
quadro at a Tone  
above. And with b  
molle at the Minor  
third below.*

*Musical scale for  
the Lute played  
with b molle at the  
Minor third below*

*Diatonic and simple progression of the voices of the Fourth Ordine to play passages with a single voice only*

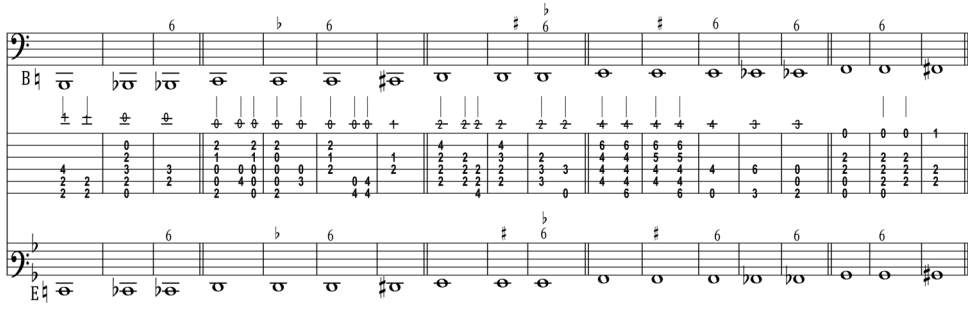
*Chords or sonorities of the Fourth Ordine to play above the part with  
the seventh string of the Lute tuned in octaves with the fifth string  
fretted at the second fret, and with the eighth string tuned in octaves  
with the said fifth string played open*

*With b quadro  
at a Tone  
above*

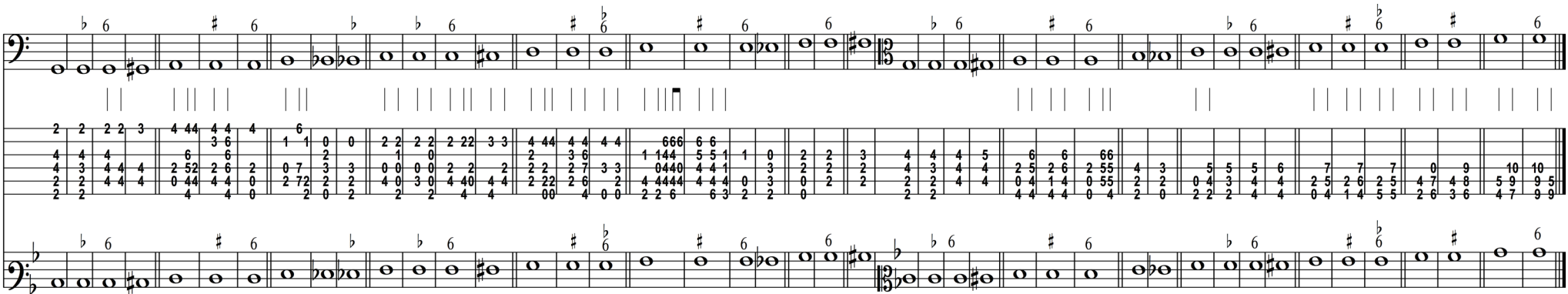


*With b molle  
at the Minor  
third below*

With  $b$   
quadro at a  
tone above

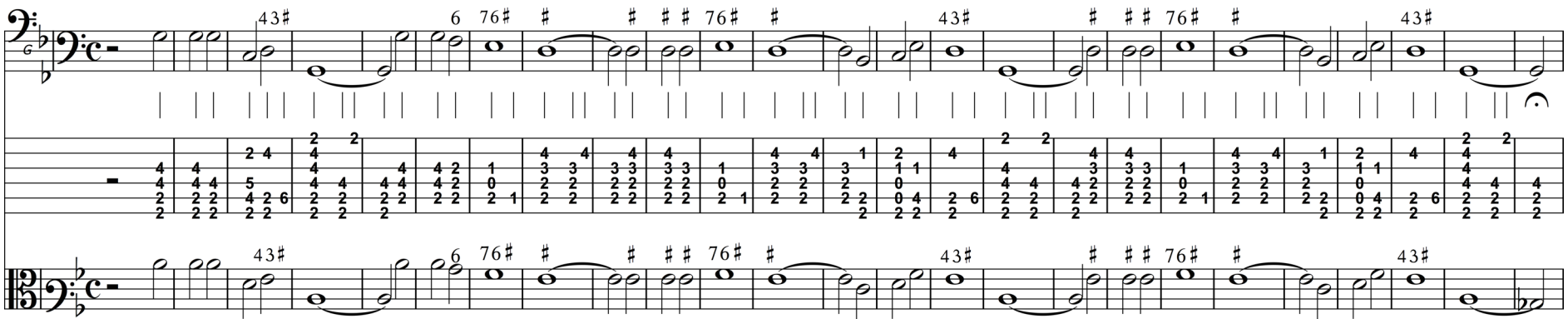


With *b* moll  
at the Minor  
third below



*Aria di Ruggiero in the Fourth Ordine played with full chords with b quadro at a Tone above, and with b molle at the minor Third below. Where the musical clefs appear one can play with b quadro at the minor seventh below and with b molle at the major sixth above*

*With b quadro at a  
Tone above. With b  
molle at the major  
sixth above*



With *b molle* at the  
Minor third below.  
With *b quadro* at  
the minor seventh  
below





*With b quadro at a  
Tone above. With b  
molle at the major  
sixth above*

adro at a  
e. With b  
the major  
e

See others  
similar in the  
First Ordine  
under number  
16. And if it were  
with  $\sharp 4\sharp$ , see  
the First Ordine  
at number 18.

See those  
similar  
in the First  
Ordine  
under  
number 21.

See others  
similar in the  
First Ordine  
at number 27.

See those  
similar  
in the  
Second  
Ordine at  
number 10.

See those  
similar  
in the First  
Ordine at  
number 26.

See others similar  
in the Fifth  
Ordine  
at number 20.

See similar  
in the  
Eleventh  
Ordine at  
number  
12.

See others  
similar in the First  
Ordine  
under  
number  
37 and 38

Lute

lle at the  
d below.  
adro at  
seventh

*With b molle at the  
Minor third below.  
With b quadro at  
the minor seventh  
below*

No.10.      No.11.      No.12.      No.13.      No.14.      No.15.      No.16.      No.17.      No.18.

See those similar in the First Ordine under number 39.      See the others similar in the First Ordine at number 48 and 49.      See similar in the Eleventh Ordine at number 17.      See others similar in the Eleventh Ordine at number 21.      See similar in the First Ordine at number 36.      See similar in the First Ordine at number 41.

0 0 2 2 3 2 0 0      2 2 4 4 5 4 0 0      4 2 1 0 0 2      4 4 6 7 6 4      1 4 2 2 2 4      0 4 0 2 2 0      1 1 4 3 1 3      2 1 4 2 3 3      0 2 0 2

Ordine at number 35.      and if it were with 343, see the First Ordine at number 36.      343, see the First Ordine at number 343, see the First Ordine at number 44.      And if it were with 343, see the First Ordine at number 50.      in the Eleventh Ordine at number 17.      See similar in the Eleventh Ordine at number 21.      And if it were with 343, see the First Ordine at number 19.      And if it were with 343, see the First Ordine at number 4.

The musical score for No. 23 is presented in two systems. The first system includes a bass line and a treble line. The bass line features a series of notes with a 76 rhythm and a 43 rhythm. The treble line includes a series of notes with a 76 rhythm and a 43 rhythm. The lyrics for the first system are: "See those similar in the First Ordine at number 9, and 10. And if it were with 343, see the said First Ordine at No. 41." The second system includes a bass line and a treble line. The bass line features a series of notes with a 76 rhythm and a 43 rhythm. The treble line includes a series of notes with a 76 rhythm and a 43 rhythm. The lyrics for the second system are: "See those similar in the First Ordine under number 13, and 14."



# ORDINE QUINTO

Quale serve per il quadro a sonare e intonare trasportato nel Reuco ad un tono sotto tornando comodo al utarsi. *Basso. Tenore. Alto. Canto.*  
 mentre nelle parti della Composizione le chiavi saranno segnate come qui si vedono.  
 Possono servire il presente Ordine a sonare e intonare per il quadro alla settima minore sopra chiave in ottava al Tono sotto. E questo mentre la composizione sia nelle corde seguita con gli altri. *Basso. Tenore. Alto. Canto.*

Oltre di questo serve il presente Ordine per molte a sonare e intonare trasportato nel Reuco alla quinta sotto mentre la composizione si ritraccia seguita con la stessa. *Basso. Tenore. Alto. Canto.*  
 E qui da noi dimostrasi chiavi.  
 Di più può servire il presente Ordine per molte a sonare e intonare trasportato alla quarta sopra chiave in ottava con la Quinta sotto mentre la composizione si ritraccia nelle corde seguita con le altre segnate con le chiavi che qui si vedono. *Basso. Tenore. Alto. Canto.*

Scala musicale per il Reuco solo, o per il quadro ad un tono sotto.

Corde del Reuco solo, o per il quadro ad un tono sotto. E' per molte alla Quinta sotto.

Scala musicale per il Reuco solo, o per molte alla Quinta sotto.

Andamento Quattorio e semplice delle Voci dell'Ordine Quinto per passeggiare con una parte sola.

Possono Chiani dell'Ordine Quinto per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Reuco in ottava con la quinta corda, e questa al secondo e al 6° e con essere accordata l'ottava corda in ottava con la quinta corda toccata a voto.

Per il quadro ad un tono sotto.

Reuco.

Per molte alla Quinta sotto.

Per il quadro ad un tono sotto.

Reuco.

Per molte alla Quinta sotto.

Avia di Ruggiero nell'Ordine Quinto sonata con botte piene per il quadro ad un tono sotto e per molte alla Quinta sotto, dove per le chiavi musicali appare potersi anche sonare per il quadro alla settima minore sopra, e per molte alla Quinta sopra.

Per il quadro ad un tono sotto.

Reuco.

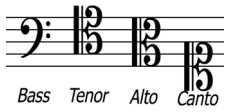
Per molte alla Quinta sotto.

Per il quadro alla Quinta sotto.

### ***THE FIFTH ORDINE:***

Which serves with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at a tone below, which is comfortable to be used when the parts in the composition are assigned the clefs as seen here.

The image shows four musical staves, each with a different clef. From left to right, they are: Bass (F-clef), Tenor (C-clef), Alto (C-clef), and Canto (S-clef). The staves are empty, showing only the clefs and the lines of the staff.



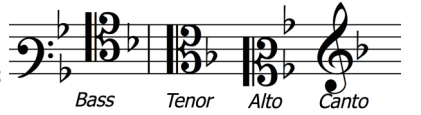
The present Ordine can also serve to play and intabulate with 4  
quadro at the minor seventh above, which  
works out at the octave of the tone below;  
and this when the composition is in the  
lower notes with these clefs.

Bass   Tenor   Alto   Canto

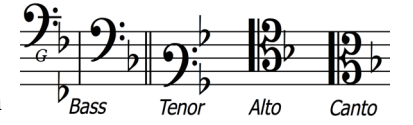


Besides this the present Ordine serves, with *b* molle, to play and intabulate transposed on the lute at the fifth below when the composition is found assigned with the present clefs here by us demonstrated.

The image shows three musical staves, each with a different clef: Bass, Tenor, and Alto. Each staff contains a single note, demonstrating the transposition of the composition. The notes are positioned at the same relative height on the staves, illustrating the concept of transposition by a fifth below.



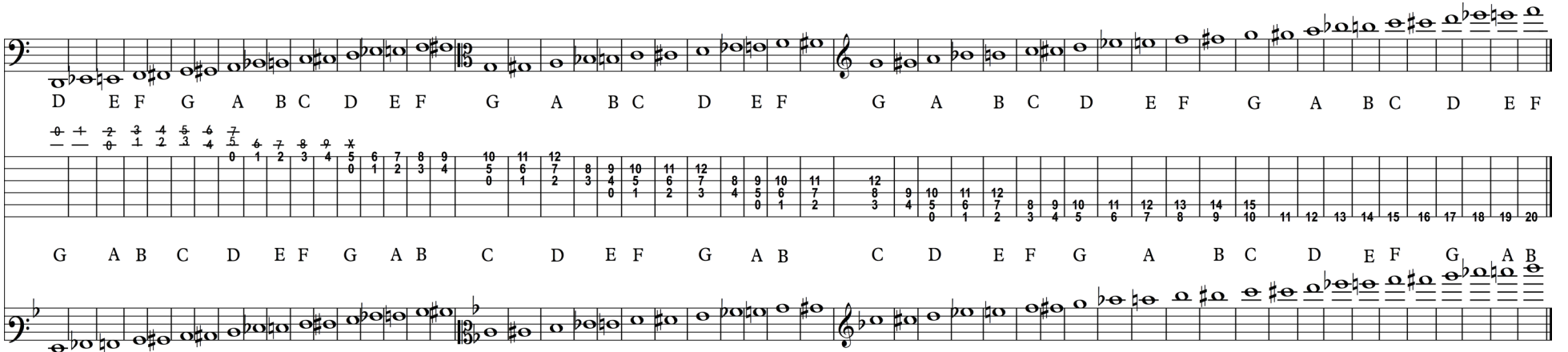
Moreover, the present Ordine can serve with *b molle* to play and intabulate transposed at the fourth above, which is the octave with the fifth below when the composition is found in the lowest notes assigned with the clefs that are here seen.



*Musical Scale for  
the Lute played  
with b quadro at  
a Tone below*

*Strings of the Lute played with b quadro at a Tone below; and with b molle at the Fifth below*

*Musical scale for  
the Lute played  
with b molle at  
the Fifth below*



*Diatonic and simple progression of the Voices of the Fifth Ordine to play passages with a single voice only*

*Chords or sonorities of the Fifth Ordine to play above the part with the seventh string to be tuned in octaves with the fifth string fretted at the second fret, and with the eighth string tuned in octaves with the said fifth string played open*

With *b*  
molle at *a*  
Tone below

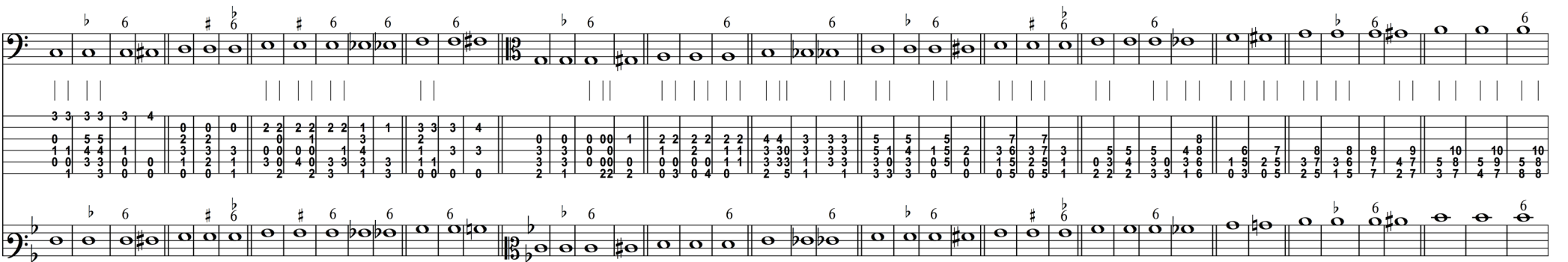
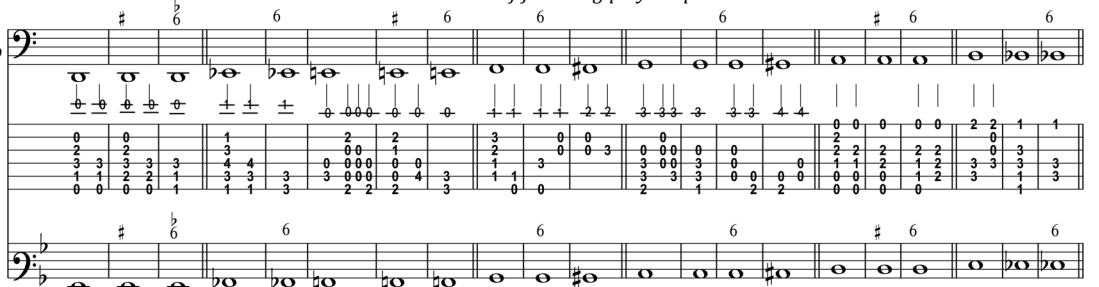
*Lute*

With  $b$   
molle at the  
Fifth below

*With b quadro  
at a Tone  
below*

Lute

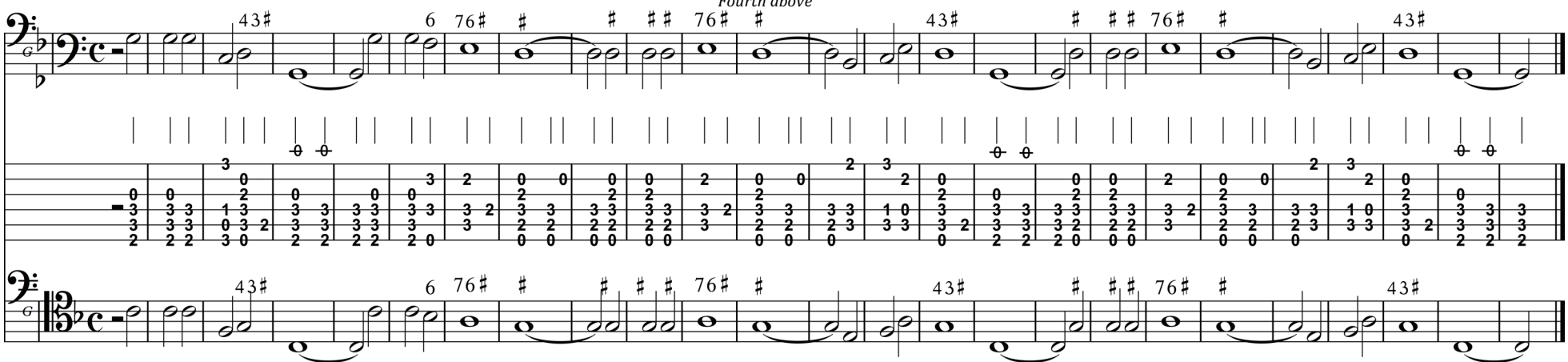
*With b molle  
at the Fifth  
below*



*Aria di Ruggiero in the Fifth Ordine played with full chords with b quadro at a Tone below, and with b molle at the Fifth below. Where the musical keys appear one can also play with b quadro at the minor seventh above, and with b molle at the Fourth above*

*With b quadro  
at a Tone  
below, With b  
molle at the  
Fifth above*

*With b molle  
at the Fifth  
below. With b  
quadro at the  
Minor seventh  
above*







The most practicable cadences of the Fifth Ordine to play above the part, namely with b quadro at the Fifth below, and still with b quadro at the minor seventh above, and further with b molle at the Fourth above. Here it is to be noted, that for greater facility the seventh string of the Lute is tuned at the octave below the fourth string played open

With b quadro at a Tone below, With b molle at the Fifth above

Lute

With b molle at the Fifth below. With b quadro at the Minor seventh above

Sheet music for Lute, featuring 21 numbered sections (No.1 to No.21) with various musical notations, including notes, rests, and fingerings. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The sections are labeled with numbers and some include descriptive text in Italian, such as "See similar", "Ordine", "First", "Second", "Third", "Fourth", "Fifth", "Sixth", "Seventh", "Eighth", "Ninth", "Tenth", "Eleventh", "Twelfth", "Thirteenth", "Fourteenth", "Fifteenth", "Sixteenth", "Seventeenth", "Eighteenth", "Nineteenth", "Twentieth", "Twenty-first". The music is arranged in a system of five staves, with the first staff being the bass line and the subsequent staves representing the upper strings of the lute. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The sections are labeled with numbers and some include descriptive text in Italian, such as "See similar", "Ordine", "First", "Second", "Third", "Fourth", "Fifth", "Sixth", "Seventh", "Eighth", "Ninth", "Tenth", "Eleventh", "Twelfth", "Thirteenth", "Fourteenth", "Fifteenth", "Sixteenth", "Seventeenth", "Eighteenth", "Nineteenth", "Twentieth", "Twenty-first". The music is arranged in a system of five staves, with the first staff being the bass line and the subsequent staves representing the upper strings of the lute.



# ORDINE SESTO

Qualcuna per il quadro a sonare e intonare trasportato nel  
 Reuto alla Terza minore sopra con un Reuto con  
 molto ad usarti mente nelle parti della Compo  
 sizione in l'armonia la present' chiani. Dopo Tenore Alto. Canto.  
 Può anche servire il presente Ordine a sonare e intonare per il quadro alla  
 Terza maggiore sopra che viene in ottava con la  
 Terza minore sopra e questo mente la Compo  
 re fette nelle corde auseri segnata con gli chiani. Basso. Tenore. Alto. Canto.  
 Olhe

Olhe di questa l'ordine per b molle a sonare e intonare  
 portato nel Reuto ad un Tono sotto, mente la  
 compo sizione si ritrae segnata con le chiani  
 di qui da noi Tono dimostrano.  
 Di più può servire il presente Ordine per b molle a sonare e intonare  
 trasportato alla settima minore sopra che si  
 porterà in ottava col Tono sotto e questo mente  
 la compo sizione fette nelle corde grandissime  
 segnata con le chiani de qui si dimostrano.  
 Basso. Tenore. Alto. Canto.  
 Olhe

Scala musicale per  
 il Reuto sonato per  
 il quadro alla Terza  
 minore sopra.

Corde del Reuto  
 nato per il quadro  
 alla Terza mi-  
 nore sopra, e per  
 b molle ad un  
 Tono sotto.

Scala musicale per  
 il Reuto sonato  
 per b molle ad  
 un Tono sotto.

Andamento armonico e semplice delle Voci dell'Ordine  
 Sesto per passeggiare con una parte sola.

Primo chiani dell'Ordine Sesto per sonare sopra la parte con essere  
 accordata la settima corda del Reuto in ottava con la quinta cor-  
 da battuta al secondo tutto, e con essere accordata l'ottava  
 corda in ottava con la detta quinta corda toccata a uoto.

Per il quadro  
 alla Terza mi-  
 nore sopra.

Reuto

Per b mol-  
 le ad un  
 Tono sotto

Per il quadro  
 alla Terza mi-  
 nore sopra.

Reuto

Per b mol-  
 le ad un  
 Tono sotto

Musical notation for the first system, including staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with various musical notes and clefs.

Il via di Ruggiero nell'Ordine Sesto sonata con b molle per il quadro alla Terza minore sopra, e per b molle ad  
 un Tono sotto; dove per le chiani musicali oppure poterli anche sonare per il quadro alla Terza maggiore sopra  
 e per b molle alla settima minore sopra.

Per il quadro  
 alla Terza mi-  
 nore sopra.

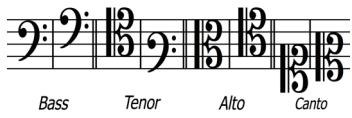
Reuto

Per b molle ad  
 un Tono sotto.  
 Per il quadro  
 alla Terza mi-  
 nore sopra.

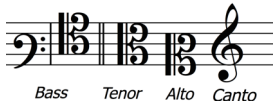
Musical notation for the second system, including staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with various musical notes and clefs.

THE SIXTH ORDINE:

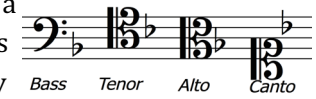
Which serves, with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at the minor third above, being comfortable to use when in the parts of the composition that are found in the present clefs.



The present Ordine can serve to play and intabulate with ♮ quadro at the major sixth below, which works out as the octave of the minor third above, when the composition is in the high notes assigned with these clefs.



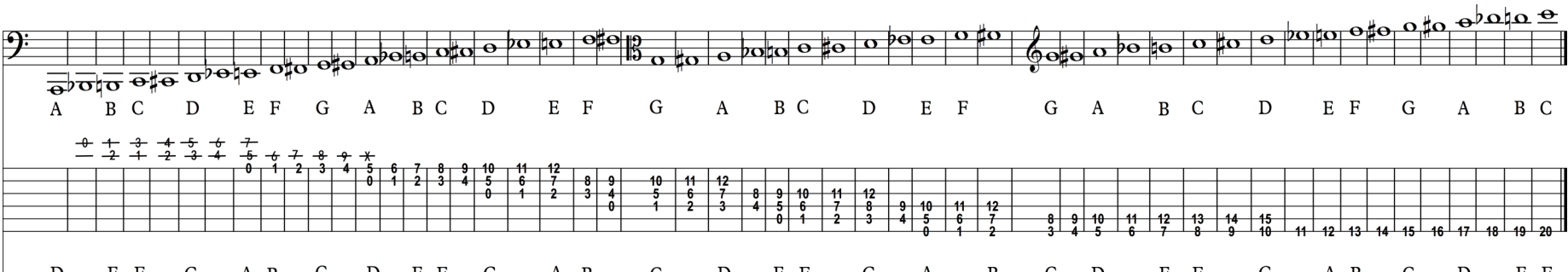
Besides this, the present Ordine serves with ♭ molle to play and intabulate transposed on the lute at a tone below, when the composition is found assigned with the clefs that by us are demonstrated.



Moreover, the present Ordine can serve with ♭ molle to play and intabulate transposed at the minor seventh above, which works out at the octave with the tone below, and this when the composition is in the lowest notes assigned with the clefs that are here demonstrated.



Musical scale for the Lute played with ♭ quadro at the Minor third above.



Strings of the Lute played with ♭ quadro at the Minor third above, and with ♭ molle at a Tone below.

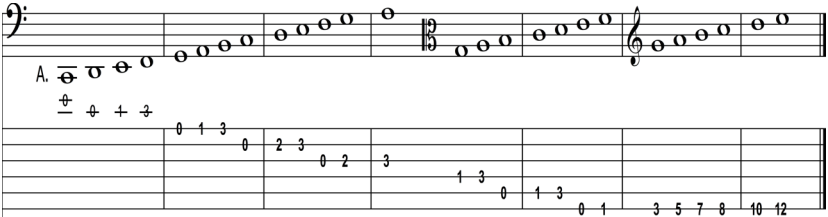


Musical scale for the Lute played with ♭ molle at a Tone below.

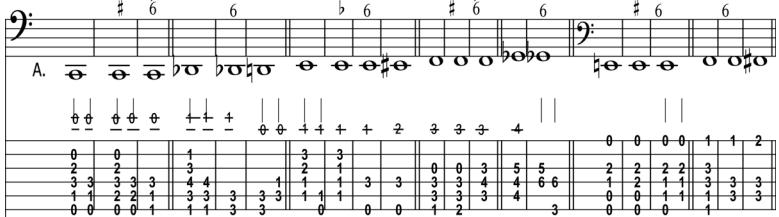
Diatonic and simple progression of the Voices of the Sixth Ordine to play passages with a single voice only

Chords or sonorities of the Sixth Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute tuned in octaves with the Fifth string fingered at the second fret, and the eight string to be tuned at the octave with the said Fifth string played open

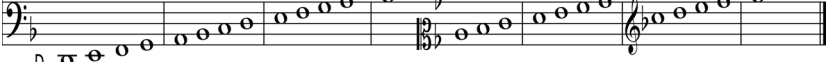
With ♭ quadro at the Minor third above



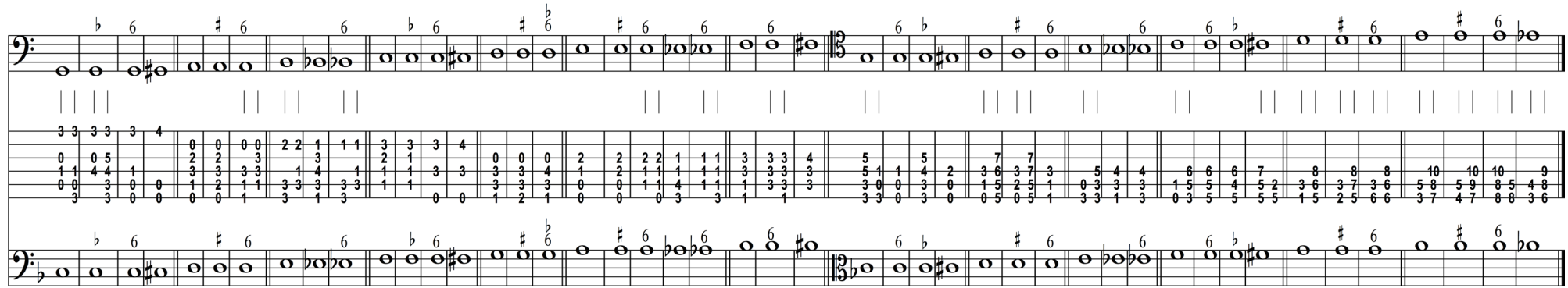
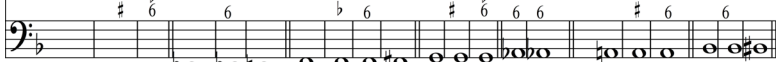
With ♭ quadro at the Minor third above



With ♭ molle at a Tone below

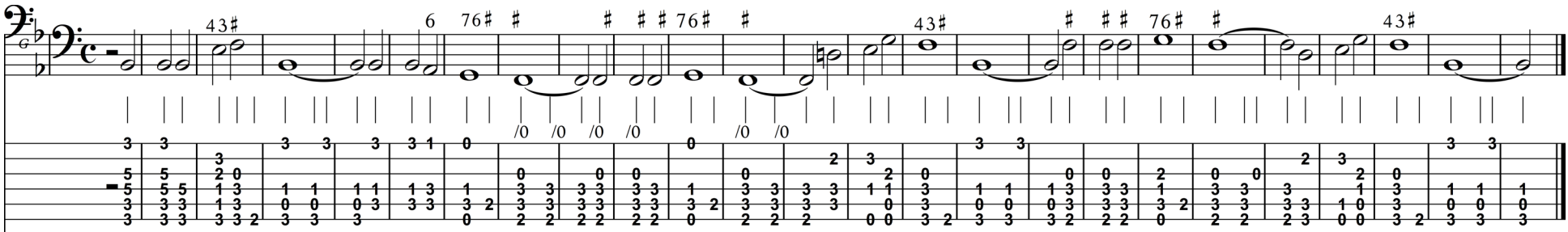


With ♭ molle at a Tone below



Aria di Ruggiero in the Sixth Ordine played with full chords with a molle at the minor Third above, and with ♭ quadro at a Tone below. Where the musical clefs appear one can also play with a natural at the major Sixth below, and with a flat at the minor Seventh above

With ♭ quadro at the Minor third above. With ♭ molle at the Minor seventh above



With ♭ molle at a Tone below. With ♭ quadro at the Major sixth below







*The most practicable cadences of the Sixth Ordine to play above the part, namely with b quadro at the minor Third above, and with b molle at a Tone below, and still with b quadro at the major seventh below, and further with b molle at the minor seventh above. Here it must be noted, that for greater facility the seventh string of the Lute is tuned at the octave below the fourth string played open*

*With b quadro at the  
Minor third above. With  
b molle at the Minor  
seventh above*

*b* quadro at the third above. With *e* at the Minor sixth above

Lute

*b* molle at a Tone. With *b* quadro at major sixth below

The image displays a musical score for a piece titled "No. 9." in 6/8 time. The score is written for three staves: a bass line, a piano accompaniment, and a treble line. The bass line features a series of eighth notes with various accidentals (flats and naturals) and rests, often grouped with slurs and dynamic markings like "43" and "343". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with some measures showing a sequence of notes (e.g., 8 6 9 8 9 8 8 6 8). The treble line contains a melody of eighth notes, some with slurs and dynamic markings like "76". The score is divided into measures by bar lines, and the overall structure suggests a short, rhythmic piece.

No.10.

No.11.

No.12.

No.13.

No.14.

No.15.

No.16.

See others  
similar  
in the Fifth  
Ordine  
at number 11.  
And  
if it were with  
343,  
see there at  
number  
12.

See those  
similar  
in the Fifth  
Ordine  
at number 13.

See those  
similar  
in the Fifth  
Ordine  
at number 28  
and 29.  
And if it were  
with 343,  
see the First  
Ordine  
at numner 30.

See those  
similar  
in the Fifth  
Ordine  
at No.15,  
and  
further in  
the First  
Ordineat  
No. 34.

See those  
similar  
in the First  
Ordine  
at No.35.  
And-if-it  
were with  
3#43#,  
see there at  
No.36.



See those  
similar  
in the First  
Ordine  
at number  
37,  
and 38.



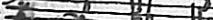


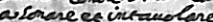

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a bass line in 6/8 time, featuring a repeating eighth-note pattern. The middle staff shows guitar chords and fingerings, with a sequence of notes: 3, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 1. The bottom staff shows guitar chords and fingerings, with a sequence of notes: 3, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 1. The score is divided into three measures, each starting with a 7/6 time signature and a key signature of one flat.



# ORDINE SETTIMO

Quali serve per 4 quadri a tonare ce incassare nel 2° caso  
alla terza minore sotto tonare lo comodo   
a luteri mentre nelle parti della Conpositi. *Basso Terzo Alto Canoa*  
tione saranno segnate e gli altri chiani.  
Può anco servire il presente Ordine a tonare ce incassare per 4 quadri  
alla 3<sup>a</sup> maggiore sopra la viene in omnia   
Don 6. Terza minore ton ce gli mentre la Con  
posizione fissa nelle scale gemittione segnata *Basso Terzo Alto Canoa*  
con le chiani de qui sono dimostrati. *Chie*

Altre di questo tenore il presentarsi indine per b molle a sonare co in trasuolare tras,  
 portato nel tenore alla Terza maggiore sopra mezzo 3/4.   
 la Composizione li ricorrea Legnata con le chiavi 3/4.   
 che qui da noi sono dimostrati.   
 di più può tenore il presentarsi indine per b molle a sonare co in trasuolare  
 trasportato nel tenore alla Terza maggiore sopra mezzo 3/4.   
 che risponde in Ottava con la Terza maggiore.   
 ma ricorrendo a quel tenore, quello in più delle chiavi.   
 in trasuolare. 

Scala Musicale per  
il Quinto Sonato per  
4 quadri alla Ter-  
za minore Sotto.

Corde del Kentolona  
 12 per 4 quadri alla  
 Terza minore. Sov.  
 E' per molte alla  
 Terza maggiore. Sov.

Scala musicale per  
il Canto Tenore per  
6 volte alla Terza  
maggiore Sopra

Andamento Ritonico e semplice delle Voci dell'Ordine  
Settimo per passeggiare con una parte sola. *acc.*

Bozzo o liani dell'Ordine Settimo per sonare sopra la parte con essere  
accordata la prima corda dell'arco in ottava con la quinta cor-  
da tastata al secondo capo ce con essere accordata l'ottava cor-  
da in ottava con la detta quinta corda toccata a note

Per quadrato  
alla terza  
minore  
Lotto

Lento

Perb. ind.  
le alla Ter  
2a massiere  
Sopra.

[illegible][illegible][illegible]

Aria di Ruggiero nell'Ordine settimo sonata con buon piene per il quadrato alla Terza minore sotto e per il molle alla Terza maggiore sopra, dove per le chiavi musicali appare potersi anche sonare per il quadrato alla Terza maggiore sopra e per il molle alla Terza minore sotto.

Per quadrato alla  
Terra mine 39  
Lotto. Per brolla  
alla Terra mef.  
giore Lopez

Lento

Perb molle al 9.  
 La testa mino  
 la lotto. Perb  
 quadro alla 15  
 ta maggiore lotto



### ***THE SEVENTH ORDINE:***

Which serves with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at the minor third below, proving comfortable to use when the parts of the composition are assigned these clefs.

The image shows four musical staves, each with a different clef and a key signature of one flat. The staves are labeled Bass, Tenor, Alto, and Canto. Each staff contains a 12-measure rest, represented by a vertical bar line followed by a series of vertical lines indicating the duration of the rest.

The present Ordine can also serve to play and intabulate with 4  
quadro at the major sixth  
above, which works out in  
octaves with the minor third  
below, and this while the  
composition is in the lower notes assigned with the clefs  
which here are demonstrated.

*Musical scale for  
the Lute played  
with b quadro at  
the Minor third  
below*

*Strings of the Lute played with  $b$  quadro at the Minor third below. And with  $b$  molle at the Major third above*

*Musical scale for  
the Lute played  
with b molle at  
the Major third  
above*

*Diatonic and simple progression of the voices of the Seventh Ordine to play passages with a single voice only*

With  $b$   
quadro at  
the Minor  
third above

Lute

With  $b$   
molle at th  
Major thir  
above

Besides this, it serves, the present Ordine with  $\flat$  molle to play and intabulate transposed on the lute at the major third above when the composition is found assigned with the clefs that by us here are demonstrated.

Bass      Tenor      Alto      Canto

Moreover, the present Ordine can serve with  $\flat$  molle to play and intabulate transposed on the lute at the minor sixth below which corresponds in octaves with the major third above, and results typically from these clefs.

*Chords or sonorities of the Seventh Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute tuned at the octave with the fifth string fingered at the second fret and with the eighth string at the octave with the said fifth string played open*

With  $b$   
quadro at  
the Minor  
third above

Lut

With  $b$  mol  
at the Majo  
third above

*Aria di Ruggiero in the Seventh Ordine played with full chords with b quadro at the minor Third below and with b molle at the major Third above. Where the musical clefs appear one can also play with b quadro at the major Sixth and with b molle at the minor Sixth below*

With *b* quadra  
at the Minor  
third below.  
With *b* molle  
at the Major  
third above.

Lute

With *b* molle  
at the Minor  
sixth below.  
With *b* quadra  
at the Major  
sixth above





The most practicable cadences of the Seventh Ordine to play above the part, namely with b quadro at the minor Third below, and with b molle at the major Third above, and also with b quadro at the major Sixth above, and still with b molle at the minor Sixth below. Here it is to be noted, that for greater facility the seventh string of the lute is tuned at the octave with the Fourth open string

With b quadro at the Minor third below.  
With b molle at the Major third above.

Lute

With b molle at the Minor sixth below.  
With b quadro at the Major sixth above

Sheet music for Lute, measures 1-10. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a single melodic line with various ornaments and fingerings. The lyrics are: "See those other similar among those from the First Ordine under number 16 and 17. And if it were with 343, see in the said First Ordine at number 18." The measures are numbered 1 through 10.

Sheet music for Lute, measures 11-20. The music continues in G major and 3/4 time. The lyrics are: "See those similar in the First Ordine at number 48, and 49. And if it were with 343, see therein at No. 50." The measures are numbered 11 through 20.

Sheet music for Lute, measures 21-23. The music continues in G major and 3/4 time. The lyrics are: "See those similar in the First Ordine at number 9 and 10. And if it were with 343, see therein at number 11." The measures are numbered 21 through 23.

# ORDINE OTTAVO

Quale serve per 4 quadri a sonare et intavolare trasportato nel Reuto alla Terza maggiore sopra et a toni 2.  
comodo ad essere usato mentre alle parti del  
la compositione si faranno le presentazioni  
Poi ancora servire il presente Ordine a sonare et intavolare per 4 quadri  
alla Terza minore sotto chiara ottava con la  
Terza maggiore sopra et ysto mentre la compositione  
si fa alle parti a un' altra parte con ysto li  
con serve il Tenore, queto l'Alto in luogo di Basso

che di questo serve il presente Ordine per molte a sonare et intavolare  
trasportato nel Reuto ad un semitono sotto  
mentre la compositione si ritrovera sopra  
ta con le chiami che qui si vedono.  
Di più può servire il presente Ordine per molte a sonare et intavolare  
trasportato nel Reuto alla Settima maggiore  
re sopra che risponde in ottava col semi-  
tono sotto, risolvendo specialmente questo  
mentre la compositione si fa Segreta con ysto li.

Scala musicale  
per il Reuto sona-  
to per 4 quadri  
alla Terza mag-  
giore sopra.

Corde del Reuto  
sonate per 4 quadri  
alla Terza mag-  
giore sopra et  
per molte ad  
un semitono sotto

Scala musicale  
per il Reuto sona-  
to per molte  
ad un semitono  
sotto

Andamento Diatonico e semplice delle Voci dell'Ordine  
Ottavo per passeggiare con una parte sola

Per 4 quadri  
alla Terza mag-  
giore sopra

Reuto

Per molte  
ad un se-  
mitono sotto

Per 4 quadri  
alla Terza mag-  
giore sopra

Reuto

Per molte  
ad un se-  
mitono sotto

Basso liavi dell'Ordine Ottavo per sonare sopra la parte con  
ellere accordata la Settima corda del Reuto in ottava con la quin-  
ta corda talata al terzetto talto; et con ellere accordata l'Ottava  
corda in ottava con la detta quinta corda toccata a uoto

Aria di Ruggiero nell'Ordine Ottavo sonata con buon pieno per 4 quadri alla Terza maggiore sopra et per molte ad  
un semitono sotto; dove per le chiami musicali appare potersi anche sonare per 4 quadri alla Terza minore sotto et per  
molte alla Settima maggiore sopra

Per 4 quadri alla  
Terza maggiore  
sopra. Per molte  
alla Settima  
maggiore sopra.

Reuto

Per molte ad un  
semitono sotto  
Per 4 quadri alla  
Terza minore sotto



**THE EIGHTH ORDINE:**

Which serves with b quadro to play and intabulate transposed on the lute at the major third above and proves comfortable to be used when in the parts of the composition there are the present clefs.



The present Ordine can serve to play with b quadro at the minor sixth below, which is the octave of the major third above and this when the composition is in the high parts assigned with these clefs, serving the tenor or alto in place of the bass.



Musical scale for the Lute played with b quadro at the Major third above

Strings of the Lute played with b quadro at the Major third above. And with b molle at a semitone below

Musical scale for the Lute played with b molle at a semitone below

Musical scale for the Lute played with b quadro at the Major third above

Strings of the Lute played with b quadro at the Major third above. And with b molle at a semitone below

Musical scale for the Lute played with b molle at a semitone below

Diatonic and simple progression of the Voices of the Eight Ordine to play passages with a single voice only

With b quadro at the Major third above

Lute

With b molle at a semitone below

Chords or sonorities of the Eighth Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute tuned at the octave with the Fifth string fingered at the second fret, and with the eighth string tuned at the octave with the said Fifth string played open

With b quadro at the Major third above

Lute

With b molle at a semitone below

Musical notation for the Eighth Ordine, showing a sequence of chords and sonorities across multiple staves.

Aria di Ruggiero in the Eighth Ordine played with full chords with b quadro at the major Third above, and with b molle at a semitone below. Where there appear the musical clefs one can still play with b quadro at the minor Sixth below, and with b molle at the major Seventh above

With b quadro at the Major third above. With b molle at the Major seventh above

Lute

With b molle at a semitone below. With b quadro at the Minor sixth below

[illegible]



The most practicable cadences of the Eighth Ordine to play above the part, namely with *b quadro* at the major Third above, and with *b molle* at a semitone below and also with *b quadro* at the minor Sixth above and with *b molle* at the major Seventh above. Here it is to be noted, that for greater facility the seventh string of the Lute is tuned at the octave with the Fifth open string

No.1. No.2. No.3. No.4. No.5. No.6. No.7. No.8. No.9.

With *b quadro* at the Major third above. With *b molle* at the Major seventh above

Lute

With *b molle* at a semitone below. With *b quadro* at the Minor sixth below

No.10. No.11. No.12. No.13. No.14. No.15. No.16. No.17. No.18.

No.19. No.20. No.21. No.22. No.23.

## ORDINE NONO

Quale serve per quadro a sonare e intaudire tra portati  
nel cento alla Terza Maggiore sotto con  
modo comodo ad essere ubi mentre  
nella compositione in l'arano y p'lo Siani. Basso. Tenor. Alto. Cento  
Puo ano servire il presente Ordine a sonare e intaudire per  
quadro alla Terza minore sopra ch'el. Sing.  
ce ottava con la Terza maggiore sotto ce p'lo  
mentre la compositione fide nelle corde gra  
ustine segnata con le present. Siani. Basso. Tenor. Alto. Cento.  
O che

Oltre di questo l'ordine il preterito ordine per molte a sonare et intonare,  
trasportato alla Terza minore sopra mensura  
la compositione si richiama la segnata con le  
chiavi de quib. deuoto fare.

Di più poi il preterito ordine seruire per b molle a sonare et intono-  
lare trasportato nel Sento alla Setta  
magiore sotto le velle ottaua con la  
Terza minore sopra riuiscendo questo  
mentre la compositione publico nelle corde

Tenore Alto Canto.  
Tenore Alto Canto.

acuto con seruare il Tenore a luogo  
di Basso e con chiari la segnatura publico

Scala musicale per  
il liuto sonato per  
4 quadri alla Ter.  
2a maggiore sotto.

Corde del Pento sono:  
 1. per b quadro alla  
 Terza maggiore loco.  
 2. per b molle alla  
 Terza minore sopra.

Scala musicale per  
il luteo sonato per  
6 molle alla Terza  
minore sopra.

Andamento Triatonico è semplice delle Voci dell'Ordine  
nono per passeggiare con una parrucola

Alta Ter. —  
ra mag  
giore sotto F.  
per 4 qua.  
dro. F.

Lento

Perbole-  
alla Terza  
minore  
Sopra.

Per Hopp  
dro alla 7:  
terlatoy  
giore low. E

Lento =

alla Terza  
minore  
Sopra

Prossio chiani dell'Ordine sono per sonare sopra la prima con effe  
re accordata la settima corda del liuto in ottava con la quinta  
corda toccata al secondo capo e con effe accordata l'ottava  
corda in ottava con la decima quinta corda toccata a uoto

Aria di Ruggero nell'Ordine Nono cantata con Coteu piena per 4 quadre alla Terza maggiore Lott, e per 6 molle alla Terza minore sopra Bore per le chiavi musicali apprese pochi anni sonare per 4 quadre alla Terza minore Lott, e ancora per 6 molle alla Terza maggiore sopra

Periparado alla  
Terza maggiore  
Loro. Parimoli  
alla Terza mi.  
noe loro

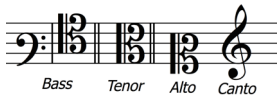
Leut

Per mette alla  
Ista Maggiore  
Lotto. Per 4 gusd  
alla Ista min  
re sopra.



THE NINTH ORDINE:

Which serves with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at the major third below, being comfortable to be used when the composition is in these clefs.



The present Ordine can also serve to play and intabulate with ♮ quadro at the minor sixth above, which results in the octave with the major third below, used when the composition is in the lower notes assigned with the present clefs.



Besides this, the present Ordine serves with ♭ molle to play and intabulate transposed at the minor third above when the composition is found assigned with the clefs that here are demonstrated.



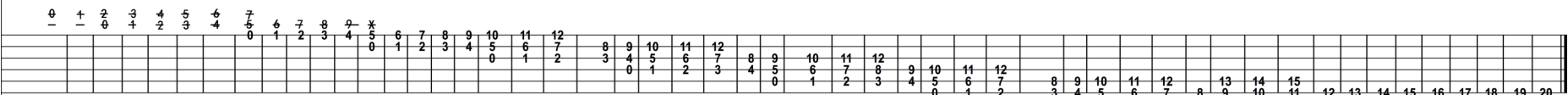
More than this, the present Ordine serves with ♭ molle to play and intabulate transposed on the lute at the major sixth below, which results in the octave of the minor third above, achieving this when the composition is in the high notes serving the alto or the tenor in place of the bass and being assigned these clefs.



Musical scale for the Lute played with ♭ quadro at the Major third below



Strings of the Lute played with ♭ quadro at the Major third below. And with ♭ molle at the Minor third above



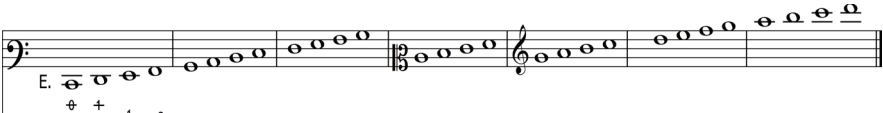
Musical scale for the Lute played with ♭ molle at the Minor third above



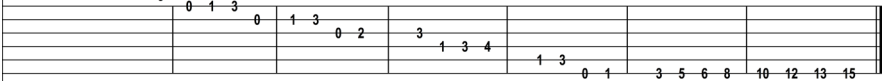
Diatonic and simple progression of the Voices of the Ninth Ordine to play passages with a single voice only

Chords or sonorities of the Ninth Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute tuned at the Octave with the fifth string fretted at the second fret and with the eighth string at the octave with the said fifth string

At the Major third below with ♭ quadro



Lute



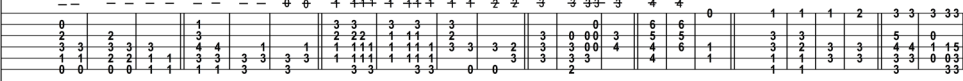
With ♭ molle at the Minor third above



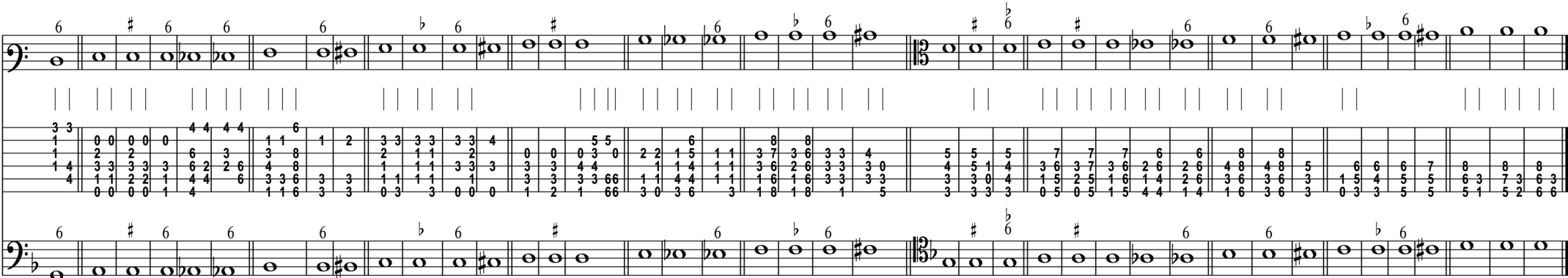
At the Major third below with ♭ quadro



Lute



With ♭ molle at the Minor third above

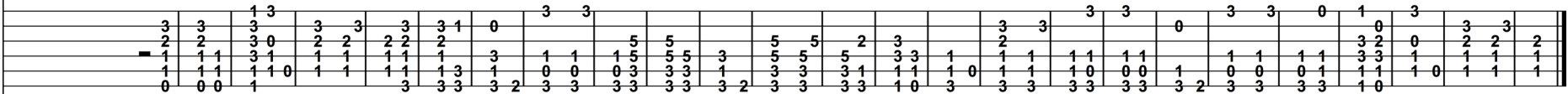


Aria di Ruggiero in the Ninth Ordine played with full chords with ♭ quadro at the major Third below, and with ♭ molle at the minor Third above. Where there appear the musical clefs, one can also play with ♭ quadro at the minor Sixth below, and also with ♭ molle at the major Sixth above

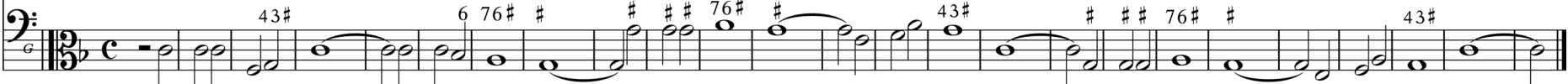
With ♭ quadro at the Major third below. With ♭ molle at the Major third above



Lute



With ♭ molle at the Major sixth below. With ♭ quadro at the Minor sixth above



Cadente più praticabili dell'ordine sono per sonare sopra la parte cioè per quadrato alla terza maggiore sotto e per  
bordo alla terza minore sopra, e anche per quadrato alla terza minore sopra e ancora per bordo alla terza maggiore  
sotto. Due è da notare che per questa di facilità la settima corda del Reuto è accordata di ottava con la quarta corda a voto.

No. 1.      No. 2.      No. 3.      No. 4.      No. 5.      No. 6.      No. 7.      No. 8.      No. 9.

[illegible]



The most practicable cadences of the Ninth Ordine to play above the part, namely with *b* quadro at the major Third below, and with *b* molle at the minor Third above, and also with *b* quadro at the minor Sixth above, and still with *b* molle at the major Sixth below. Here it is to be noticed, that for reasons of facility the seventh string of the Lute is tuned at the octave with open fourth string

With *b* quadro at the Major third below. With *b* molle at the minor third above

With *b* molle at the Major sixth below. With *b* quadro at the Minor sixth




Lute



Sheet music for Lute, measures 1-9. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written on a single staff. The notes are: No.1. 4 3, No.2. 7 6, No.3. 4 3#, No.4. 7 6#, No.5. 7 6#, No.6. 7 6#, No.7. 5 4 3#, No.8. 4 3, No.9. 7 6. The notes are grouped by a brace. The text "See those similar in the First Ordine" is written above the notes. The text "at number 25, and 25." is written below the notes. The text "And if it were with 343, see the Fifth Ordine under number 12." is written below the notes. The text "See those similar in the Sixth Ordine at number 28." is written below the notes. The text "And if it were with 343, see the Fifth Ordine at number 15." is written below the notes. The text "See those similar in the First Ordine at number 34, and in the Fifth Ordine at number 17." is written below the notes. The text "See those similar in the First Ordine at number 35, and if it were with 343, see therein at number 36." is written below the notes. The text "See those similar in the First Ordine at number 27." is written below the notes. The text "See those similar in the Second Ordine at number 9." is written below the notes.


Sheet music for Lute, measures 10-19. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written on a single staff. The notes are: No.10. 7 6, No.11. 4 3, No.12. 7 6, No.13. 7 6, No.14. 4 3#, No.15. 7 6#, No.16. 4 3#, No.17. 7 6#, No.18. 7 6#, No.19. 7 6. The notes are grouped by a brace. The text "See those similar in the Fifth Ordine at number 20." is written above the notes. The text "And if it were with 343, see the Sixth Ordine at number 21." is written below the notes. The text "See those similar in the Sixth Ordine at number 22." is written below the notes. The text "And if it were with 343, see therein at number 54." is written below the notes. The text "See those similar in the First Ordine at number 1." is written below the notes. The text "See those similar in the First Ordine at number 2, and 3, and if it were with 343, see therein at number 4." is written below the notes. The text "See those similar in the Second Ordine at number 6." is written below the notes. The text "See those similar in the Second Ordine at number 16." is written below the notes. The text "See those similar in the Tenth Ordine at number 8." is written below the notes.

Sheet music for Lute, measures 20-23. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written on a single staff. The notes are: No.20. 5 4 3#, No.21. 7 6, No.22. 7 6, No.23. 4 3. The notes are grouped by a brace. The text "See those similar in the First Ordine at number 9 and 10. And if it were with 343, see therein at number 11." is written above the notes. The text "See those similar in the Sixth Ordine at number 9." is written below the notes. The text "See those similar in the Second Ordine at number 23." is written below the notes. The text "See those similar in the Eleventh Ordine under number 20. And if it were with 343, see the Eleventh Ordine at number 21, and the Sixth Ordine at No. 8." is written below the notes.

13.

O che di questo seras il piacere. Ordine per b molle a sonare ce intasare  
 alquanto nel Reuto nel Ton naturale mentre la Compo.   
 sizione li richiama. Legata con le chian.   
 che qui da noi sono dimostrati.  Bolo. Tenor. Alto. Basso.

Di più puo seruire il piacere. Ordine per b molle a sonare ce intasare. Compo.  
 portato nel Reuto all' Ottava. Gio. mentre la Compo.   
 tirone stante nelle corde acce.  Alto. Tenor. Basso.

Di Bolo con chian. Legata le present. chian.  Alto. Tenor. Basso.

Puo anco il piacere. Ordine seruire per b molle a sonare trasportato all'  
 Ottava sopra mentre la compositione fette nelle corde grossissime.  
 ma questo per causa di bebita da noi si traslascia.

Handwritten musical score for "Basso Continuo" by Giovanni Battista Pergolesi. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music is in 3/4 time. The score includes a variety of notes, rests, and fingerings. The bottom staff has a large 'C' at the beginning, indicating a C-clef. The score is written in a clear, legible hand.

Basso Chiani dell'Ordine. Desidero per come sopra la parte con essere accordata la settima corda dell'istesso in ottava con la quinta corda calata al secondo talo, et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta quinta corda toccata a uoto.

Per b' quia  
do alle f.  
Cantata  
sopra.

G. 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000

0023 023 024 02 023 023 02 3579 x1214

F. Canto.

Per b'mol  
le nel  
corno  
turale.

0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000

[illegible]

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 24. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Per quadro  
alla quarta  
sopra Per  
balle all  
Ottava Loto.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on two staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as "43x", "6 76x", and "x x x". The score is written on a grid background.

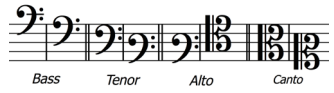
Perb molle  
nel torso na-  
turale Per  
4 quadrante  
Quinta 100



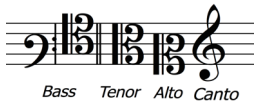
### ***THE TENTH ORDINE:***

Which serves with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at the fourth above and is comfortable to be used when in the parts of the composition there are assigned these clefs.

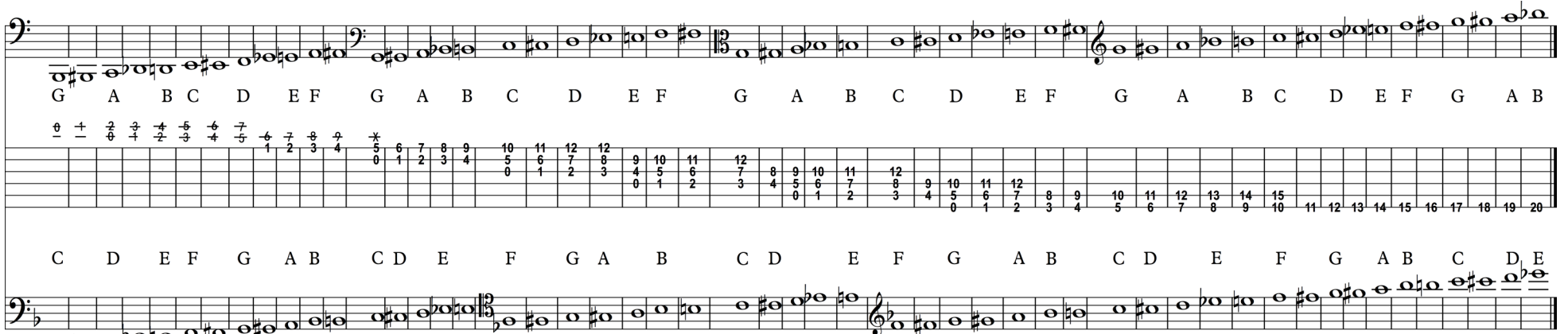
Bass      Tenor      Alto



The present Ordine can also serve to play and intabulate with *quattro* at the fifth below, which results with the Octave of the fourth above, used when the Composition is in the high notes assigned with the clefs that are here demonstrated.



*Musical scale for  
the Lute played  
with b quadro at  
the fourth above*



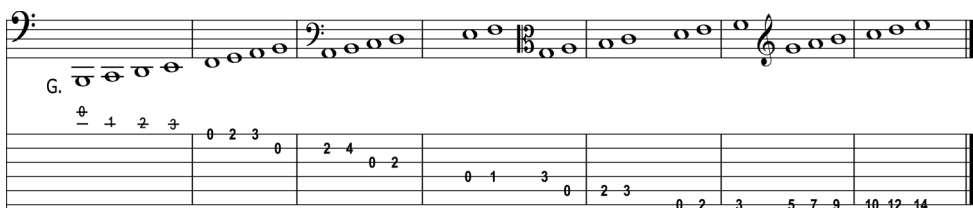
*Strings of the Lute played with b quadro at the Fourth above and with b molle in the natural Tone*

*Musical scale for  
the Lute played  
with b molle in  
the natural Tone*

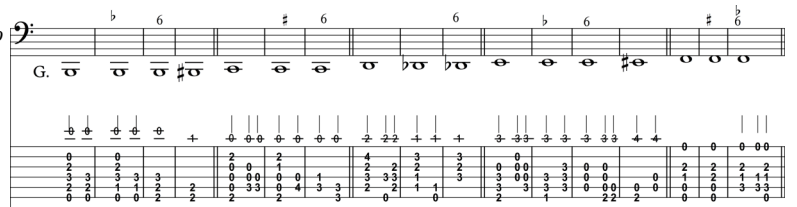
*Diatonic and simple progression of the Voices of the Tenth Ordine to play passages with a single voice only*

*Chords or sonorities of the Tenth Ordine to play above the part with the seventh string to be tuned at the octave with the fifth string fingered at the second fret, and with the eighth string tuned with the said fifth string played open*

With  $b$   
quadro at  
the Fourth  
above



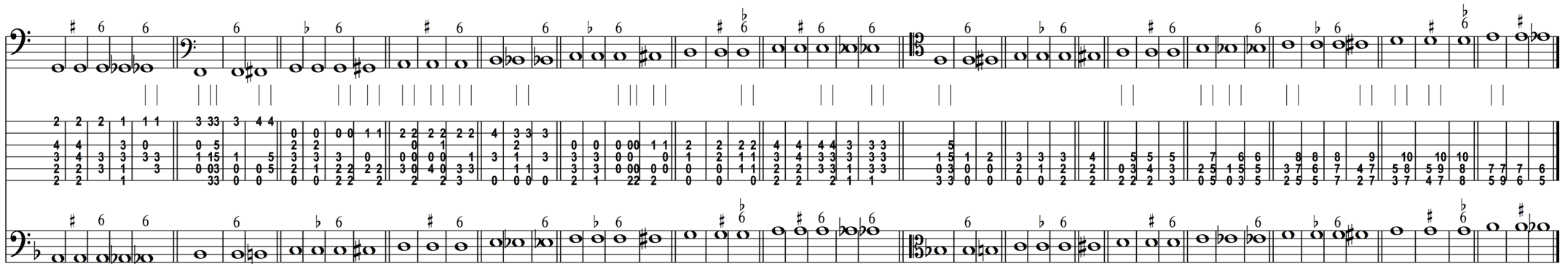
With  $b$  quadra  
at the Fourth  
above



*With b molle  
in the  
natural  
Tone*

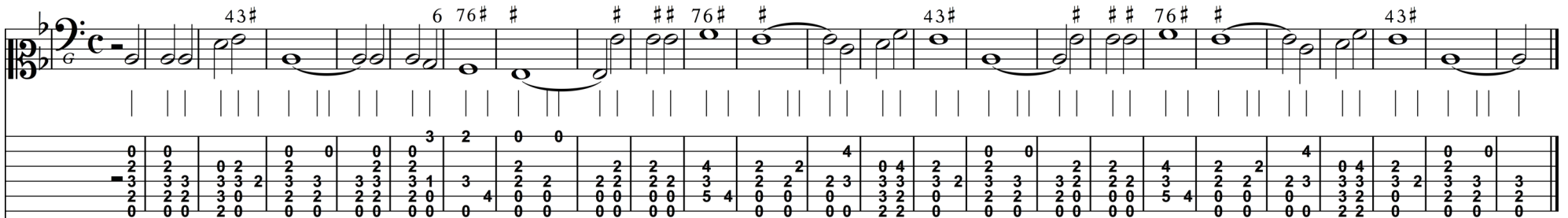


*With b molle  
in the natural  
tone*



*Aria di Ruggiero in the Tenth Ordine played with full chords with b quadro at the fourth above and with b molle in the natural Tone. Where there appear the musical clefs one can also play with b quadro at the Fifth below and with b molle at the Octave below*

*With b quadro  
at the Fourth  
above. With b  
molle at the  
Octave below*



*With b molle in  
the natural  
Tone. With b  
quadro at the  
Fifth below*



Per 6 moli nel  
Toro naturale.  
Per 4 quadro al  
Quinta Lotta

[illegible]



The most practicable cadences of the Tenth Ordine to play above the part, namely with b quadro at the Fourth above, and with b molle in the natural Tone, and also with b quadro at the Fourth below, and still with b molle at the Octave below. Here it is to be noted that for ease the seventh string of the Lute is tuned at the octave with the Fourth string open

With b quadro at the Fourth above.  
With b molle at the Octave below

Lute

With b molle in the natural Tone.  
With b quadro at the Fifth below

No.1.43

No.2.343

No.3.76

No.4.43#

No.5.343

No.6.76#

No.7.76

No.8.76

See the other similar

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

0 0 2 3 3 0

0 0 3 3 3 0

0 0 2 3 3 0

0 0 2 3 3 0

0 0 2 3 3 0

0 0 2 3 3 0

0 0 2 3 3 0

0 0 2 3 3 0

the First Ordine

under number 1, 2, and 3.

ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

76

76

76

76

43#

76

43

43

76

43#

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

1 2 3 0

2 0 2 0 2 0 0

3 2 3 0

0 5 3 1 5 3 5 3 0

0 10 8 6 1 0 8 1 0 8 1 0 8 6 8 10

0 10 8 6 1 0 8 1 0 8 1 0 8 6 8 10

0 10 8 6 1 0 8 1 0 8 1 0 8 6 8 10

0 10 8 6 1 0 8 1 0 8 1 0 8 6 8 10

the First Ordine

under number 1, 2, and 3.

ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

No.15.76#

No.16.43#

No.17.76

No.18.76

No.19.76

No.20.43

No.21.43

No.22.76

No.23.76

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

See those similar in the First Ordine

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

2 0 2 3 3

the First Ordine

under number 1, 2, and 3.

ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

with the ligature, see therein at No. 7.

# ORDINE VNDECIMO

Quale serve per 4 quadri a sonare et intavolare trasportato nel  
 Lento alla quarta sotto, cominciando con  
 modo ad essere usato mente nella  
 composizione in sonare questo chiami. (Basso. Tenore. Alto. Canto.  
 Più a sonare il presente Ordine a sonare et intavolare per  
 4 quadri alla quinta sopra, le viene ottava  
 con la quarta sotto et trasportato nella compo-  
 sitione nelle corde gravissime sopra. Basso. Tenore. Alto. Canto.  
 et nelle parti con le quattro chiami. Olte

Olte di questo serve il presente Ordine per molte a sonare, et intavolare  
 trasportato ad un tono sopra, mentre la 3.  
 Compositore si richiama segnata con le  
 chiami de qui da noi si dimostrano. Basso. Tenore. Alto. Canto.  
 Di più può il presente Ordine per molte servire a sonare et intavolare  
 trasportato nel Lento alla  
 settima minore sotto, mentre che  
 usandosi la Compositore nelle corde  
 acutissime servendo l'Alto il luogo di  
 Basso in sonare segnata con le chiami.

Scala musicale per  
 il Lento sonare  
 per 4 quadri alla  
 quarta sotto

Corde del Lento so-  
 nare per 4 quadri  
 alla quarta sotto.  
 Et per molte ad  
 un tono sopra

Scala musicale per  
 il Lento sonare  
 6 molle ad un to-  
 no sopra

Andamento diatonico e semplice delle voci dell'Or-  
 dine Undecimo per passaggio con una parte sola

Per 4 quadri  
 due alla 3.  
 quarta  
 sotto

Per 4 quadri  
 due alla  
 quarta  
 sotto

Lento

Per molte  
 ad un to-  
 no sopra

Per molte  
 ad un to-  
 no sopra

Prova chiami dell'Ordine Undecimo per sonare sopra la parte con essere  
 accordata la settima corda del Lento in ottava con la quinta corda  
 trasportata al secondo basso, et con essere accordata l'ottava con  
 da in ottava con la decima quinta corda toccata a voto

Per 4 quadri  
 due alla  
 quarta  
 sotto

Lento

Per molte  
 ad un to-  
 no sopra

Per molte  
 ad un to-  
 no sopra

Aria di Ruggiero nell'Ordine Undecimo sonata con 6 quadri piena per 4 quadri alla quarta sotto, et per molte ad un tono  
 sopra dove per le chiami musicali appare potersi anche sonare per 4 quadri alla quinta sopra, et ancora per molte  
 alla settima minore sotto.

Per 4 quadri alla  
 quarta sopra, per  
 6 molle ad un to-  
 no sopra


Lento

Per molte alla set-  
 tima minore sotto  
 Per 4 quadri alla  
 quinta sopra



### ***THE ELEVENTH ORDINE:***

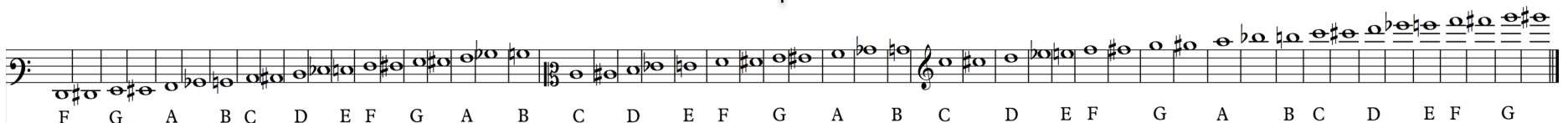
Which serves with ♩ quadro to play and intabulate transposed on the lute at the fourth below, being comfortable to be used when in the composition there are these clefs.



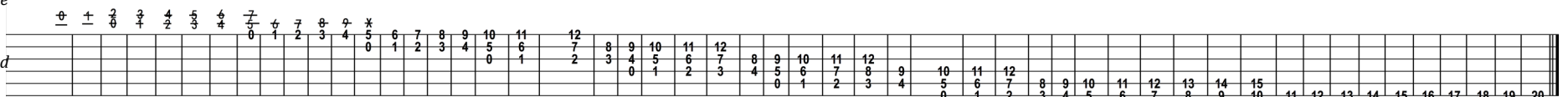
The present Ordine can serve to play and intabulate with  $\flat$  quadro at the fifth above, which works out as the octave with the fourth below, and used when the composition is in the lower notes assigned in the parts with the present clefs.



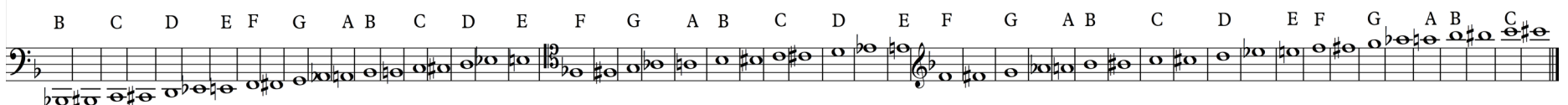
*Musical scale for  
the Lute played  
with b quadro at  
the Fourth below*



*Strings of the Lute  
played with b  
quadro at the  
Fourth below. And  
with b molle at a  
Tone above*

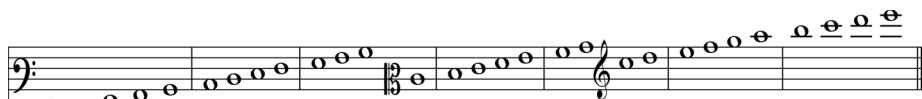


*Musical scale for  
the Lute played  
with b molle at a  
Tone above*

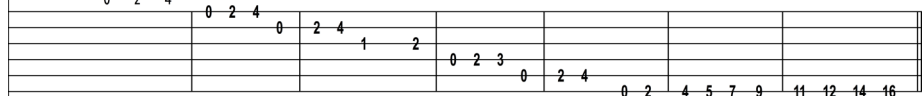


*Diatonic and simple progression of the Voices of the Eleventh Ordine to play passages with a single voice only*

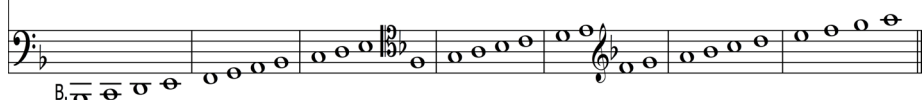
With *b*  
quadro at  
the Fourth  
below



*Lute*



*With b molle  
at a Tone  
above*



besides this, the present Ordine serves with  $\flat$  molle to play and intabulate transposed at a tone above when the composition is found assigned with the clefs that by us are demonstrated here.



Moreover, the present Ordine can serve with *b* molle to play and intabulate transposed on the lute at the minor seventh below when the composition is found in the high notes, and serving the alto in place of the bass there will be assigned these clefs.

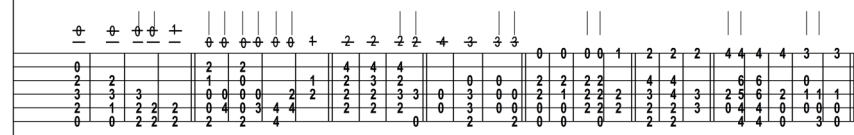


*Chords or sonorities of the Eleventh Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute to be tuned at the octave with the fifth string fretted at the second fret, and with the eighth string to be tuned at the octave with the said Fifth string played open*

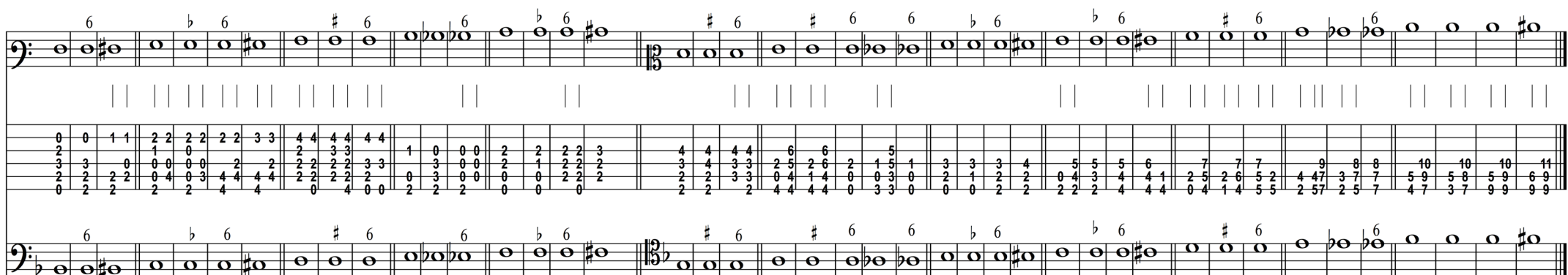
*With b quadro  
at the Fourth  
below*



*Lute*



*With b molle at  
a Tone above*

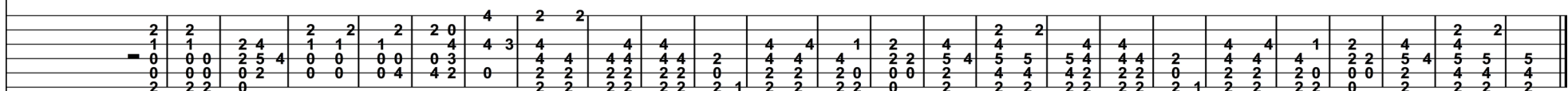


*Aria di Ruggiero in the Eleventh Ordine played with full chords with b quadro at the Fourth below, and with b molle at a Tone above where there appear the musical clefs one can also play with b quadro at the Fifth above, and also with b molle at the major seventh below*

*With b quadro at  
the Fourth  
below. With b  
molle at a Tone  
above*



*Lute*



With *b molle* at  
the Minor  
seventh below.  
With *b quadro* at  
the Fifth above







The most practicable cadences of the Eleventh Ordine to play above the part, namely with *b quadro* at the Fourth below, and with *b molle* at a Tone above, and also with *b quadro* at the Fifth above, and still with *b molle* at the minor Seventh below. Here it is to be noted, that for greater facility the seventh string of the Lute is tuned at the Octave with the open Fourth string

No.1. 43

No.2. 76

No.3. 43

No.4. 76

No.5. 76

No.6. 43

No.7. 76

No.8. 5 43

No.9. 43

See similar cadences amongst those of the First Ordine under number 9, and 10. And if it were with 343, see therein at number XI.

See those similar in the First Ordine at number 16, and 17, and if it were with 343, see therein at number 18.

See those similar in the First Ordine at number 21.

See those similar in the First Ordine at number 25.

See those similar in the First Ordine at number 26.

See those similar in the First Ordine at number 28, and 29. And if it were with 343, see therein at number 30.

Lute

2 0 2 0 4 0

4 2 2 4 0 0

0 2 4 0 0 0

With *b quadro* at the Fourth below. With *b molle* at a Tone above

With *b molle* at the Minor seventh below. With *b quadro* at the Fifth above

No.10. 76

No.11. 43

No.12. 76

76

76

76

76

76

76

See those similar in the First Ordine at number 33, and if it were with a minor third with 76, see therein at number 34.

See those similar in the First Ordine at number 35, and if it were with 343, see therein at number 36.

5 4 5 5 0 2 3 0 0

4 5 2 3 0 2 2 0 0

5 4 5 3 0 2 2 0 0

No.13. 76

No.14. 43

No.15. 76

No.16. 43

No.17. 76

No.18. 76

No.19. 76

See those similar in the First Ordine at number 37, and 38.

See those similar in the First Ordine at number 39, and 40. And if it were with 343, see therein at number 41.

See those similar in the First Ordine at number 48, and 49. And if it were with 343, see therein at number 50.

See those similar in the First Ordine at number 51.

2 3 3 0

2 4 4 2

2 2 2 0

No.20. 76

No.21. 76

No.22. 76

No.23. 76

No.24. 76

See those similar in the First Ordine at number 1, 2, and 3. And if it were with 343, see therein at number 4.

See those similar in the First Ordine at number 5.

See those similar in the First Ordine at number 6.

7 9 9

6 8 8

9 7 8

# ORDINE DVODECIMO ET VTIMO.

Quale serve per il quadro a sonare e intonare il pentaco nel Reuto ad un Tritono sotto, Tenendo commo al essere usato mentre nelle parti della Compositio. *Chiau. Basso Tenore Alto Canto*  
 Piccolo serve il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Quale serve per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra, Tenendo commo al essere usato mentre nelle parti della Compositio. *Chiau. Basso Tenore Alto Canto*  
 Piccolo serve il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Scala musicale per il Reuto sonato per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Scala musicale per il Reuto sonato per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Andamento Ricotono e semelice delle Voci dell'Ordine Duodecimo per passaggio con una praveola

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Ania di *Piccolo* nell'Ordine Duodecimo sonata per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sotto, Tenendo commo al essere usato mentre nelle parti della Compositio. *Chiau. Basso Tenore Alto Canto*  
 Piccolo serve il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

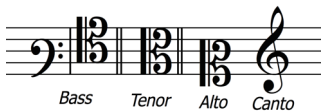
Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*

Per il quadro a sonare e intonare il pentaco Ordine per il quadro a sonare e intonare ad un Tritono sopra o pure alla semidia pentaco sopra e intonare in una col Tritono sotto e sopra mentre la compositio si fa nelle corde e intonare sopra nelle parti con gli archi. *Basso Tenore Alto Canto Basso*



THE TWELFTH AND FINAL ORDINE:

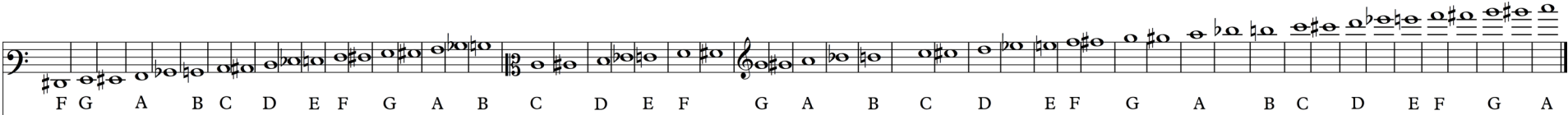
Which serves with ♮ quadro to play and intabulate transposed on the lute at a tritone below, being comfortable to be used when in the parts of the composition there are assigned the present clefs.



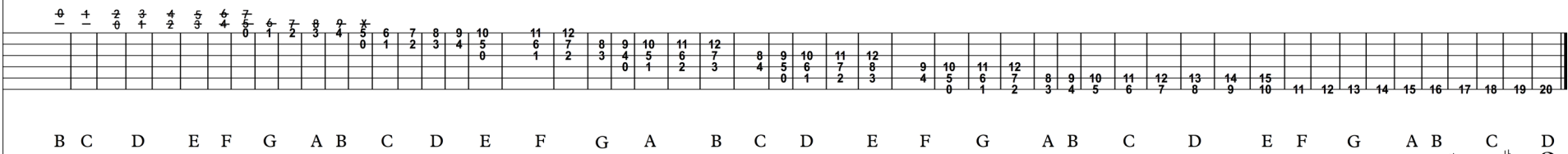
The present Ordine can also serve with ♮ quadro to play and intabulate transposed at a tritone above, or at the diminished fifth above which works out in octaves with the tritone below, and used when the composition is in the lower notes assigned in the parts with these clefs.



Musical scale for the Lute played with b quadro at a Tritone below



Strings of the Lute played with b quadro at a Tritone below and with b molle at a Semitone above



Musical scale for the Lute played with b molle at a Semitone above



Diatonic and simple progression of the Voices of the Twelfth Ordine to play passages with a single voice only

Chords or sonorities of the Twelfth Ordine to play above the part with the seventh string of the Lute tuned at the octave with the fifth string fretted at the second fret, and with the eighth string tuned at the octave with the said Fifth string played open

With b quadro at a Tritone below

Lute

With b molle at a Semitone above

With b quadro at a Tritone below

Lute

With b molle at a Semitone above

Musical notation for the Twelfth Ordine, showing various chords and progressions.

Aria di Ruggiero in the Twelfth Ordine played with b quadro at a Tritone below, and with b molle at a semitone above. Where there appear the musical clefs one can also play with b quadro at a Tritone above, or at the Diminished fifth above, and with b molle at the major Seventh below

With b quadro at a Tritone above. With b molle at the Major seventh below

Lute

With b molle at a Semitone above. With b quadro at a Tritone below

No. 1.      No. 2.      No. 3.      No. 4.      No. 5.      No. 6.      No. 7.      No. 8.      No. 9.      No. 10.      No. 11.      No. 12.      No. 13.      No. 14.      No. 15.      No. 16.      No. 17.      No. 18.      No. 19.      No. 20.      No. 21.      No. 22.      No. 23.      No. 24.      No. 25.      No. 26.      No. 27.      No. 28.      No. 29.      No. 30.      No. 31.      No. 32.      No. 33.      No. 34.      No. 35.      No. 36.      No. 37.      No. 38.      No. 39.      No. 40.      No. 41.      No. 42.      No. 43.      No. 44.      No. 45.      No. 46.      No. 47.      No. 48.      No. 49.      No. 50.      No. 51.      No. 52.      No. 53.      No. 54.      No. 55.      No. 56.      No. 57.      No. 58.      No. 59.      No. 60.      No. 61.      No. 62.      No. 63.      No. 64.      No. 65.      No. 66.      No. 67.      No. 68.      No. 69.      No. 70.      No. 71.      No. 72.      No. 73.      No. 74.      No. 75.      No. 76.      No. 77.      No. 78.      No. 79.      No. 80.      No. 81.      No. 82.      No. 83.      No. 84.      No. 85.      No. 86.      No. 87.      No. 88.      No. 89.      No. 90.      No. 91.      No. 92.      No. 93.      No. 94.      No. 95.      No. 96.      No. 97.      No. 98.      No. 99.      No. 100.      No. 101.      No. 102.      No. 103.      No. 104.      No. 105.      No. 106.      No. 107.      No. 108.      No. 109.      No. 110.      No. 111.      No. 112.      No. 113.      No. 114.      No. 115.      No. 116.      No. 117.      No. 118.      No. 119.      No. 120.      No. 121.      No. 122.      No. 123.      No. 124.      No. 125.      No. 126.      No. 127.      No. 128.      No. 129.      No. 130.      No. 131.      No. 132.      No. 133.      No. 134.      No. 135.      No. 136.      No. 137.      No. 138.      No. 139.      No. 140.      No. 141.      No. 142.      No. 143.      No. 144.      No. 145.      No. 146.      No. 147.      No. 148.      No. 149.      No. 150.      No. 151.      No. 152.      No. 153.      No. 154.      No. 155.      No. 156.      No. 157.      No. 158.      No. 159.      No. 160.      No. 161.      No. 162.      No. 163.      No. 164.      No. 165.      No. 166.      No. 167.      No. 168.      No. 169.      No. 170.      No. 171.      No. 172.      No. 173.      No. 174.      No. 175.      No. 176.      No. 177.      No. 178.      No. 179.      No. 180.      No. 181.      No. 182.      No. 183.      No. 184.      No. 185.      No. 186.      No. 187.      No. 188.      No. 189.      No. 190.      No. 191.      No. 192.      No. 193.      No. 194.      No. 195.      No. 196.      No. 197.      No. 198.      No. 199.      No. 200.      No. 201.      No. 202.      No. 203.      No. 204.      No. 205.      No. 206.      No. 207.      No. 208.      No. 209.      No. 210.      No. 211.      No. 212.      No. 213.      No. 214.      No. 215.      No. 216.      No. 217.      No. 218.      No. 219.      No. 220.      No. 221.      No. 222.      No. 223.      No. 224.      No. 225.      No. 226.      No. 227.      No. 228.      No. 229.      No. 230.      No. 231.      No. 232.      No. 233.      No. 234.      No. 235.      No. 236.      No. 237.      No. 238.      No. 239.      No. 240.      No. 241.      No. 242.      No. 243.      No. 244.      No. 245.      No. 246.      No. 247.      No. 248.      No. 249.      No. 250.      No. 251.      No. 252.      No. 253.      No. 254.      No. 255.      No. 256.      No. 257.      No. 258.      No. 259.      No. 260.      No. 261.      No. 262.      No. 263.      No. 264.      No. 265.      No. 266.      No. 267.      No. 268.      No. 269.      No. 270.      No. 271.      No. 272.      No. 273.      No. 274.      No. 275.      No. 276.      No. 277.      No. 278.      No. 279.      No. 280.      No. 281.      No. 282.      No. 283.      No. 284.      No. 285.      No. 286.      No. 287.      No. 288.      No. 289.      No. 290.      No. 291.      No. 292.      No. 293.      No. 294.      No. 295.      No. 296.      No. 297.      No. 298.      No. 299.      No. 300.      No. 301.      No. 302.      No. 303.      No. 304.      No. 305.      No. 306.      No. 307.      No. 308.      No. 309.      No. 310.      No. 311.      No. 312.      No. 313.      No. 314.      No. 315.      No. 316.      No. 317.      No. 318.      No. 319.      No. 320.      No. 321.      No. 322.      No. 323.      No. 324.      No. 325.      No. 326.      No. 327.      No. 328.      No. 329.      No. 330.      No. 331.      No. 332.      No. 333.      No. 334.      No. 335.      No. 336.      No. 337.      No. 338.      No. 339.      No. 340.      No. 341.      No. 342.      No. 343.      No. 344.      No. 345.      No. 346.      No. 347.      No. 348.      No. 349.      No. 350.      No. 351.      No. 352.      No. 353.      No. 354.      No. 355.      No. 356.      No. 357.      No. 358.      No. 359.      No. 360.      No. 361.      No. 362.      No. 363.      No. 364.      No. 365.      No. 366.      No. 367.      No. 368.      No. 369.      No. 370.      No. 371.      No. 372.      No. 373.      No. 374.      No. 375.      No. 376.      No. 377.      No. 378.      No. 379.      No. 380.      No. 381.      No. 382.      No. 383.      No. 384.      No. 385.      No. 386.      No. 387.      No. 388.      No. 389.      No. 390.      No. 391.      No. 392.      No. 393.      No. 394.      No. 395.      No. 396.      No. 397.      No. 398.      No. 399.      No. 400.      No. 401.      No. 402.      No. 403.      No. 404.      No. 405.      No. 406.      No. 407.      No. 408.      No. 409.      No. 410.      No. 411.      No. 412.      No. 413.      No. 414.      No. 415.      No. 416.      No. 417.      No. 418.      No. 419.      No. 420.      No. 421.      No. 422.      No. 423.      No. 424.      No. 425.      No. 426.      No. 427.      No. 428.      No. 429.      No. 430.      No. 431.      No. 432.      No. 433.      No. 434.      No. 435.      No. 436.      No. 437.      No. 438.      No. 439.      No. 440.      No. 441.      No. 442.      No. 443.      No. 444.      No. 445.      No. 446.      No. 447.      No. 448.      No. 449.      No. 450.      No. 451.      No. 452.      No. 453.      No. 454.      No. 455.      No. 456.      No. 457.      No. 458.      No. 459.      No. 460.      No. 461.      No. 462.      No. 463.      No. 464.      No. 465.      No. 466.      No. 467



The most practicable cadences of the Twelfth and final Ordine to play above the part, namely with *b quadro* at a Tritone below and with *b molle* at a semitone above, and also with *b quadro* at a Tritone or a Diminished fifth above and still with *b molle* at the major Seventh below. Here it is to be noted, that for greater facility the seventh string of the Lute is tuned at the octave with the open Fourth string.

No.1.

43

See other similar cadences amongst those of the Eleventh Ordine under No.20, and in the Sixth Ordine at No. 7. And if it were with 343, see the Eleventh Ordine at No.23 and the Sixth Ordine at number 8.

No.2.

76

See those similar in the Second Ordine under number 23.

No.3.

43#

See others similar in the First Ordine at number 24, and 25. And in the Fifth Ordine at number XI. And if it were with 343, see the Fifth Ordine at number 12.

No.4.

76#

See those similar in the Sixth Ordine at number 12.

No.5.

76

See those similar in the Third Ordine at number 5.

No.6.

76

See those similar in the Second Ordine under number 5.

No.7.

5 43#

See those similar in the First Ordine at number 28 and 29, and if it were with 3#43#, see therein at number 30.

No.8.

43

See those similar in the First Ordine at number 16 and 17, and if it were with 343, see therein at number 18.

No.9.

76

See those similar in the Third Ordine at number 8.

No.10.

76

See those similar in the First Ordine at number 21.

No.11.

43

See those similar in the First Ordine at number 27.

No.12.

76

See those similar in the Second Ordine under number 9.

No.13.

76

See those similar in the Fifth Ordine at number X.

No.14.

43#

See those similar in the First Ordine at number 20, and if it were with 343, see therein at number 23.

No.15.

76#

See those similar in the Sixth Ordine at number 22.

No.16.

43#

See those similar in the First Ordine at number 53. And if it were with 3#43#, see therein at number 54.

No.17.

76#

See those similar in the First Ordine at number 55.

No.18.

76

See those similar in the Secind Ordine at number 15.

No.19.

76

See those similar in the Second Ordine at number 16.

No.20.

5 43

See those similar in the First Ordine at number 1, 2, and 3, and if it were with 343, see threrin at number 4.

No.21.

43

See those similar in the First Ordine at number 48, and 49. And if it were with 343, see therein at number 50.

No.22.

76

See those similar in the Second Ordine at number 20.

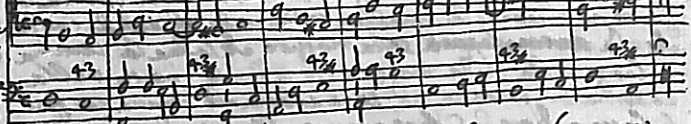
No.23.

76

See those similar in the Eleventh Ordine under number 17.



la cadenza di questa legata, cioè è nella parte grave di sotto di questa in b<sup>a</sup>, o di quinta in gi<sup>a</sup>, a due voci non sia lodevole, ma ti tiene a br<sup>a</sup> a quattro ce a più voci.



Si possono anco fare le sopra scritture cabale senza la quarta lettera cioè con  
la sola ceda maggiore potendo; anco  
fare con note di maggior valore et  
ancora per il contrario con note di  
minor valore conforme li compon-  
ti. *... ..*

Si come habbiamo detto dalla cantata di seconda in già con questa al-  
cune composizioni antichi nell'opere loro hanno fatto la cantata di quarta  
in ~~già~~ o di ~~quinta~~ in già semplicemente con la testa minore senza  
nessi (dove in occorrenza) il semitono per farla maggiore; il che bi-  
miama essere stato fatto per le cause che poco fa habbiamo raccontate  
nella prima cantata della ragione che habbiamo fatto della

Circa la topografia due soni di cadenza, cioè è di seconda in giù e di quarta in su, o pure di quarta in giù. Primiero cosa utilissima, il darne una osservazione se regola generale al timbre, per mezzo della quale in un subito nel manico del futo parrebbe sparita nel fine tanto la cadenza, che secondo che si desidera in giù, nelle quali li baci.

regola è questa. Il suonatore deve au-  
mentare le puerdoti in una corda come  
per esempio nella corda di C faue la  
cadente di seconda in gin con la se-  
conda lagetta e si saluata con la setta  
ma ior. per cadente in c ianco

alla legatura si fa con la melistime  
 due note con le quali in detta corda  
 di C fa ut si fa la cadente di quinta  
 in giu o di quarta in la con cantare la  
 parte di sopra *fami fa* come qui si  
 vede in musica e intaudato nel Reato di maniera che il sonare



***Recommendations pertaining to the cadences described in the present work.***

Regarding the cadences, which are described in the above mentioned Ordini, it must be advised that in the playing of the cadences the player must carry out study in order for those final cadences and rests in the melody line to be befitting of that ending, and at points of the cessation of the words that are contained in music. Therefore, concisely, one could give the present definition: the cadence is nothing other than a certain termination, or rather, an element of singing according to the context of the oration. And if in these cadences, he who makes his profession by playing does not study these endings and final closures, so as is said, that the ending is to be praised, instead of receiving praise and honour for his effort, losing himself at the ending, will reap condemnation and shame. Therefore, to make use of them in our twelve Ordini, we have shown them in different ways, that is, some plainly for ease, with instructions for the beginner player, and some other ways with passages conforming to their usage; where it is important to note, is that in the musical compositions, when going to the octave, two sorts of cadences are used. One of these cadences is when the lowest part, namely the bass, descends by step; and in doing a cadence of a descending second, a part above will tie the seventh, resolving it with the major sixth then going to the octave, as here for example in seen in two voices.



This sort of cadence can also be done with notes of greater value falling by a step with a breve, and the contrary can be done with notes of smaller value, falling a step with a minim, allowing one also to play it untied with just the major sixth. But it creates better effect being done with the tied seventh. All appears in this example.



It's true that some ancient composers, in doing the above-shown cadences of a descending second, place them simply without marking the accidental semitone near the note (it being a minor sixth) in order to make it become a major sixth. This is caused by a defect of the notation, or there not being in those times much refinement or diligence in the writing; or leaving the composition as is so that the expert singer, guided by his own ear in said minor sixth, would sing the semitone anyway in order to convert it through this means, to a major sixth. But as one wishes, in doing the above-mentioned cadences which descend by step, as is laid out in the good rules of counterpoint, one must tie the seventh and then resolve it with the major sixth, and then go to the octave. Because going to the octave, which is made up of five tones and two semitones, and the major sixth being closer, which is comprised of four tones and a semitone, which the minor sixth isn't, it being made of three tones and two semitones. This is a better effect going to the consonance with a near consonance, than going to one less near.

The other sort of cadence is when the lowest part, namely the bass note, falls a fifth or ascends a fourth, which in effect, results as the same thing, namely, on the same note at the octave above. In that cadence one of the upper parts ties the fourth, resolving it with the major third, then goes to the octave, as can be seen from the below-mentioned example for two voices.

Also, the cadence of the suspended fourth, namely that in the lower part there is an ascending leap of a fourth, or of a descending fifth, in two voices is not praiseworthy; however, with three, four or more is.

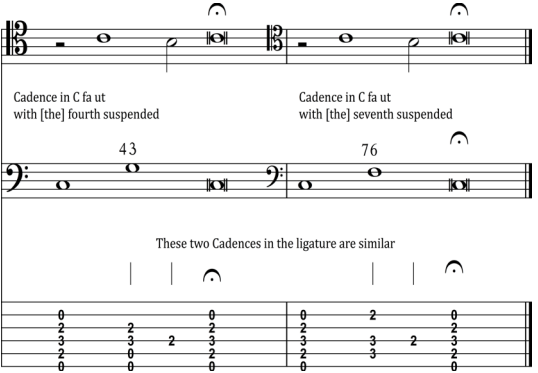


The above written cadences can also be done without the tied fourth, namely, with only the major third, allowing one also to do so with notes of greater value and further, on the contrary, with notes of lesser value, as is understood from the present example.



Thus, we have spoken of the cadences of a descending second, so also some ancient composers in their work have included cadences of ascending or descending fourths only with the minor third without adding (where needed) the semitone to make it major. This we judge to have been done for the reasons that we have recently discussed in the first sort of cadence, and in reasoning we have done the same for the sixth; however, the major third being closer to the octave, and made up of two tones, which the minor third is not, which is formed of a tone and of a semitone. In the cadence with the major third, this must be done having a more beautiful effect than going to the minor sixth. Also, if one were to proceed with the minor third, it would not however be an error, but man must always stick with that which is best. Thus, it is also not an error in the cadence of a descending second to go to the octave with the minor sixth, the minor sixth being a consonant as is the minor third. Regarding the above-mentioned two types of cadences, namely, the descending second and the ascending fourth, or the descending fifth, we consider it extremely useful to offer an observation and general rule to the player, through which in a short time, on the fret board of the lute he will gain experience in carrying out both the cadences that descend, in which is tied the seventh, and those of the ascending fourth or the descending fifth in which is tied the fourth, and that observation and rule is this: The player must be advised that in the playing on the note, for example C fa ut, the cadence of a

descending second with the suspended seventh which is resolved to the major sixth, regarding the suspension, it is done with the same two notes which are in the chord of C fa ut in the cadence of a descending fifth or an ascending fourth, with the upper parts singing



fa mi fa, as can be seen here in music and the tablature of the Lute.

In a way that the player who has little experience, in doing the cadences of an ascending fourth or a descending fifth, that are easy, being used normally and frequently he will easily get practice in doing those of the descending second which he has not practiced a lot. So, for example, in the above-mentioned cadences of a descending fifth showing the suspended fourth on the third string at the third fret, then the major third, which saves it on the third string at the second fret, equally in the above-written cadences of a descending second the suspended seventh is found on the said third string at the third fret, finding in the same way the major sixth, which is resolved on the same string at the second fret as is found in the aforementioned cadence of a descending fifth. Therefore, the player, in the aforementioned cadence of a descending second will vary the playing of the lowest part; and the notes that in consonance accompany it, namely, instead of playing the accompaniment with the fifth and the octave, the note of G sol re ut, which in the cadence of a descending fifth serves as the bass (which on the Lute is played on the fourth string at the second fret) he will have to play the note D sol re which serves as the bass, which is found on the fifth string

63



at the second fret, and accompanying it with a tenth or with the third, and further, if one pleases, with the octave. He will play also together with those the same third string at the third fret which is the suspended seventh in place of the suspended fourth of the cadence of a descending fifth; and then striking the aforesaid third string at the second fret which is the major sixth, resolving the seventh in place of the major third which resolves the fourth in the cadence of a descending fifth, which then goes to the octave making the chord or sonority of C fa ut common to the above-mentioned two cadences. All of this (except however the cadences that descend a second with the interval of a semitone, with which we deal below) could be said of all other cadences on different notes which, with the above noted examples, the player could easily do. And adding to this our rule, quite easily put into practice, we give the below-placed example where both of the said cadences on differing notes are demonstrated with the notes of the music, and with the tablature of the Lute.

Cadence in F fa ut with the fourth suspended    Cadence in F fa ut with the seventh suspended    Cadence in A la mi re with the fourth suspended    Cadence in A la mi re with the seventh suspended

These two cadences in the ligature are similar    These two cadences in the ligature are similar

Cadence in D sol re with the fourth suspended    Cadence in D sol re with the seventh suspended    Cadence in G sol re ut with the fourth suspended    Cadence in G sol re ut with the seventh suspended

These two cadences in the ligature are similar    These two cadences in the ligature are similar

Regarding the above-mentioned two types of cadences, the above written rule, congruent with that vulgate sentence Omnis regula patitur exceptione [every rule is allowed exception], is variable in the cadences in which the lower parts descend a second with the semitone fa mi, or fa la. Because one of the above parts in those cadences doesn't tie the minor seventh (which is composed of four tones and two semitones) as is done in the cadences when the lower part descends by a second, or by the interval of a tone. But instead, ties the major seventh which is made up of five tones and a semitone. In order to resolve it to the major sixth which is formed of four tones and a semitone, one descends a tone and not a semitone, as one does in the above-mentioned cadences in which the lower part makes a cadence of a descending second with the interval of a semitone. From that difference, it is born that in the cadences of a descending fifth or an ascending fourth, the suspended fourth resolves (which consists of two tones and a semitone) with the major third, which lies a semitone below, and is composed of two tones, and descends in the said resolution by a semitone. Hence, the player of the lute plays the said major third a fret below the suspended fourth, creating a difference in said descent and resolution of the cadence of a descending second that descends by the semitone fa mi, or fa la. Thus, he who makes a profession of playing the said cadences with a semitone must stay aware of the above parts, that in resolving the major seventh, he doesn't touch

the near fret below it, as is done in other cadences, and erroneously does not resolve it with the minor seventh, which is a fret below, and is composed of four tones and two semitones. But instead correctly resolves it with the major sixth, which is on the second fret below – down a tone; there being on the Lute from one fret to another the interval and difference of a semitone, and dividing by a fret, on each second fret following there is found the interval of a tone. And with this, the above-mentioned cadences that descend by a semitone, we offer the below written example, in which we propose again the cadences of an ascending fourth, or descending fifth that in their resolution notes differ.

These two cadences differ in the resolution note    These two cadences differ in the resolution note    These two cadences differ in the resolution note

These two cadences differ in the resolution note    These two cadences differ in the resolution note    These two cadences differ in the resolution note

Regarding the cadences that in our twelve Ordini are described, as well as the things above-mentioned, we won't leave out giving the below mentioned precautions, which for the player we regard as beneficial. However, it must be advised that the cadences of half a beat can be shortened with notes of lesser value as can be seen here, and the same also is said of the cadences in ternary proportions which for brevity are left out. It must be advised that in the cadences, if above the bass part, namely above the last note of the cadence, there is placed a *b* molle,

then this *b* molle denotes that in exchange for having in the chord or clef the major third, as is ordinarily done, there a minor third must be played. The *b* molle, for denotation, is placed where, notwithstanding the note above it, would have naturally been a minor third, as here for example can be seen.

It must be noted that, in the cadences, if above the bass part, namely above the last note of the cadence, there is placed the semitone *#*, this sign of a semitone denotes that in exchange for having in the chord or sonority a minor third that naturally fits above that note, there a major third must be done. Similarly, if below the numbers 3 and 6, which are found above the penultimate note of the cadence, there is placed the semitone, as appears here 4 3*#*, 7 6*#*, it denotes that the third or sixth (which is naturally minor) one must play and convert, in the resolution, the fourth to a major third and resolve the seventh to the major sixth.

Si deve auvertire che sopra la penultima nota della cadenda di quarta in si o di quinta in fa, se uia a finire per quadri nella corda di Fa mi ce per molte nella corda di Fa mi re, uia e naturale, naturalmente la quinta falsa. Per sopra la nota della cadenda che la sopra dea, per penultima ce per quadri e B fa mi, ce per molti le e la mi. Accenti conuincere la quinta falsa in quinta bona, per dimostrarne di questo. De no uia si pone il 5, cioè il 4 e 3, come qui si uede. Un semitono nella cadenda con uisione, per quadri nella corda di Fa ut ce per molte nella corda di B fa mi, come appare nella contraccatura del pezzo, in questo due cadende. Dove anco si uede i per saluare la quarta con la cetla maggiore essere semitonata per quadri la corda di D la sol re, ce per 6 molte quella di 2 fa re ut.

Si deve auo auvertire che di salto di quarta in si, o di quinta in fa, quando la cadenda per quadri della corda di Fa ut ce semitonata a quella di 4 mi, ce per molte della corda di B fa mi. Nel medesimo semitonata a quella di 4 mi, sopra la nota finale di ciascuna di due cadende per essere naturale, naturalmente la quinta falsa) uia si deve in luogo di ella quinta falsa fare la quinta bona con semitonata per quadri la corda di Fa ut ce per molte quella di B fa mi, come si uede in esse due cadende qui dimostrarne ce per indici il 5. Ce con questo circa la cadende per causa di breuità ha lasciato da porre alcune cose quali per se stesso potrà intuire, e per il diligente sonatore, uerranno a dare alcuni auvertimenti spettanti alle botte o chiau per sonare sopra la parte.

### Auvertimenti a pparecerenti alle Botte o Chiau deseritte nella presente Opera, per sonare sopra la parte, cioè sopra il Basso.

Circa la Botte o Chiau deseritte da noi per sonare sopra la parte, cioè sopra il Basso, è da auvertire che esse sono fondate sopra la parte più grave della composizione, cioè sopra il Basso con tenere in loro l'armonia delle consonanze che procede dal toccarsi in esse Botte diverse corde. Però menta sopra la nota del Basso non uia è segnato il semitono qui presente, ne uia è posto il 6 molte, ne meno uia appare numero alcuno. La Botte o Chiau di detta nota è naturale et ordinaria, et naturalmente si deve fare senza alteratione, et senza diminutione di consonanza, cioè se tratterà sopra di se la cetla minore uia si deve fare minore, o se tratterà maggiore, maggiore si deuerà fare e sonare, similmente se tratterà sopra di se la quinta bona, uia si deuerà toccare la quinta bona. Quando sopra di se la quinta falsa (come accade per quadri nella corda di 4 mi, ce per molte nella corda di 4 la mi) in luogo della quinta falsa uia si deuerà fare la sesta.

Stando questo si deve auvertire che sopra quale nota del Basso che si sona, se uia si sona il semitono come qui si uede, per se segno di semitono si accenna che nella botte di detta nota quale naturalmente si sopra di se la cetla minore, in cambio di essa cetla minore uia si deve fare la cetla maggiore, con alteratione e crescenti alla cetla minore di un semitono. All'incontro se sopra quale nota del Basso uia si fa il 6 molte, come per esempio da noi in questo luogo si dimostra, esso 6 molte accennarebbe che in uelle della cetla maggiore che nella Botte di detta nota naturalmente si ritroua, uia si debbia fare la cetla minore, con diminuire e calare ella cetla maggiore di un semitono.

Se poi

Se poi sopra quale nota del Basso uia si sona il 6, come qui appare, per esso, uia denotato che nella Botte di detta nota in cambio della quinta che ordinariamente uia si suol fare, uia si debbia fare la sesta. Per il contrario se per quadri sopra la nota di 5 mi, ce per molte sopra quella di 4 la mi, uia si sona se 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, come qui per esempio si dimostra, per esso 5, uia si significa che in luogo della quinta falsa che naturalmente sopra detto nota si ritroua, uia si debbia fare la quinta bona, cioè per quadri con alterare di un semitono la corda di 1 fa ut, ce per molte con crescere di un semitono la corda di B fa mi. Se sopra o sotto i numeri quali si sogliono collocare sopra alcune note del Basso che si sona non uia è posto segno alcuno di semitono, ne meno di 6 molte, come per esempio qui si uede. Tale primazione denota che le consonanze o dissonanze indiane da essi numeri nella botte o chiau delle note sopra le quali non si diuono fare naturalmente senza accidenti alcuno, cioè senza crescere col semitono e senza diminuirle col 6 molte. Ma se sopra o sotto qualche 6, uia si sona il 6 molte, come qui si uede, significa che in cambio della sesta minore che uia è naturale, uia si debbia fare la sesta maggiore con crescere ella sesta minore di un semitono. Questo uia è detto anco circa la cetla e circa qual si uoglia altro intervallo, essendo che se ella cetla uia è sotto o uicino di se il semitono come qui appare, nella botte della nota sopra la quale è sotto, di minore che ella naturalmente uia è, deuerà esser fatta maggiore, con crescerla alla cetla minore di un semitono; et se uia si sona il 6 molte, come qui si uede, di maggiore, che ella naturalmente uia è, deuerà farsi minore con diminuirsi di un semitono.

Se poi auanti et al paro della nota del Basso uia si sona collocato il semitono nella maniera che qui da noi si dimostra, denota essa nota del Basso deueri alterare et alterare con l'intervallo di un semitono, onde per tale alquanto ueniamoci a nascer la quinta falsa, in luogo di ella nella sua botte uia si sol fare per l'ordinario la sesta minore, solando questo accadere mentre tal nota alterata non sarà la penultima della cadenda di quarta in si, o di seconda in fa. Per il contrario se auanti et al paro la nota del Basso che si sona uia si sona il 6 molte, come qui si uede, significa che la nota deueri alterare per l'intervallo di un semitono. Si deve auo notare che sopra quale nota del Basso si sona, se uia si sonano posti li numeri 7, 6, 5, per mezzo di essi si uia si sona in sequenza della botte di detta nota, uia si deue prima fare la cetla minore indicata per il 7, poi la cetla indicata per il 6, et ultimamente la quinta accennata per il 5, deuenendo anco osservare quest'ordine in tutti gli altri numeri che uia si sonano sopra. Di modo che il sonatore in detta botte dimostrata col 7, 6, 5, prima deuerà sonare nel manico del Reuto la cetla prima, poi la cetla e di poi la quinta, et sonarli con intervallo semplice, cioè con cetla, cetla, e quinta, o uero con intervallo composto della medesima natura, cioè con decima quarta, decimaterza, et duodecima, o uero con uigetima prima, uigetima, et decima nona, nella maniera che si uide più uoga et comoda nel portar la mano conforme qui per esempio si uede. Deue auo il sonatore auvertire e sapere che le chiau et botte piene e perfette del Reuto sono composte e costano (mentre in loro non uia è la cetla) di tre consonanze, cioè di cetla, quinta et ottaua, o uero di cetla, sesta et ottaua, et alcuna di queste consonanze per se uia si ritroua duplicata, cioè essendo in una botte la cetla, occorrerà anco che uia si sona la decima che è consonanza composta et della medesima natura della cetla, et questo accaderà anco del.



It must be advised that above the penultimate note of the cadence of an ascending fourth or descending fifth that finishes with ♮ quadro on the note of E la mi and with ♭ molle on the note of A la mi re, there is naturally the false fifth. However, above the tied note which is above the said penultimate note with ♮ quadro is B fa mi ♮, and with ♭ molle E la mi; the false fifth must be converted to a perfect one. For demonstration of this by us, there is placed a 5, as well as the 4 and 3, as can be seen here 5 4 3♯, altered by a semitone in the said conversion; with ♮ quadro with the chord of F fa ut and with ♭ molle that of B fa mi ♮, as appears in the tablature for lute in these two cadences.

Where it is also seen, to resolve the fourth with the major third it is to be altered by a semitone with ♮ quadro on the note of D la sol re and with ♭ molle on that of G sol re ut. It must also be advised that the jump of an ascending fourth, or of a descending fifth, the cadence with ♮ quadro on the note F fa ut sharpened by a semitone, to that of mi ♮, and with ♭ molle on the note B fa mi ♮ similarly altered by a semitone, to that of E la mi; above the final note of each of the said two cadences (there being naturally the false fifth) there must be, in place of that false fifth, played the perfect fifth, sharpening with the semitone with ♮ quadro the note F fa ut, and with ♭ molle that of B fa mi ♮, as can be seen in the two cadences here demonstrated, which as an indication of this have above the last note of the bass the 5. And with these recommendations about the cadences, for reasons of brevity leaving aside some things that in themselves will be investigated by the diligent player, we would like to give some pertinent considerations to the chords or sonorities in order to play above the bass part.

**Considerations concerning the Chords or sonorities described in the present work; in order to play above a part, namely, above the Bass.**

Regarding the Chords or sonorities illustrated by us to play above a part, namely, the bass, it is to be advised that they are formed above the lowest part of the composition, namely the bass, containing therein the harmony of the consonances that derive from playing in those chords several strings. However, if above the note of the bass there is not assigned the semitone presented here #, neither is there placed the ♭ molle, nor does there appear any number, the chord, or sonority of said note is natural and ordinary; and naturally it must be played, without alteration and without diminution of the consonances. And if it has above it the minor third, there a minor must be played; and if it has the major, major must be made and played, similarly if it has above it a perfect fifth; there a perfect fifth must be played, but having above it the false fifth (as happens with ♮ quadro on the note of mi ♮, and ♭ molle on the note of E la mi) in place of the false fifth, there the sixth must be done.

This being the case, it must be advised that above some notes of the bass that are played, if there is a semitone for example as here is seen;

with this sign of a semitone, it is indicated that in the chord of said note which naturally has above it a minor third, in exchange for that minor third, there must be made the major third, altering and raising that minor third by a semitone. On the contrary if above a note of the bass

there were the ♭ molle as for example by us in this place is demonstrated;

that ♭ molle would indicate that instead of the major third that in the chord of said note is naturally found; there one should play a minor third, diminishing and making fall that major third by a semitone.

If then above some notes of the Bass there is a 6, as here appears; by this 6, it is denoted that in the chord of said note in exchange for the fifth that ordinarily one is wont to do; there a sixth must be done.

Then the contrary if with ♮ quadro above the note of mi ♮, and with ♭ molle above that of E la mi there is signed the 5, as here for example is demonstrated;

this 5 means that in place of the false fifth that naturally above said note is found, one must play the perfect fifth namely with ♮ quadro, altering by a semitone the note of F fa ut; and with ♭ molle with the raising of a semitone the note of B fa ♮mi. If above or below the numbers which are usually lined up above any note of the bass that are played, there is not placed any sign of a semitone nor a ♭ molle as for example here is seen;

this lack denotes that the consonances or dissonances indicated by those numbers in the chord or sonority of the note above which (the numbers) are placed must be played naturally without accidental whatsoever, namely, without raising them a semitone and without diminishing them by ♭ molle. But if above or below a 6,

there is a ♭ molle, this here will indicate that in place of the major sixth, which in the chord is natural, there a minor sixth must be done, reducing that major sixth by a semitone. On the contrary, if above or below the 6 there is a semitone, as is here seen; it means that in exchange for the minor sixth which there is naturally, it will have to be made major, raising the minor sixth by a semitone. This could be said also regarding the third, and regarding any other interval that one wishes, being that if the third has below or next to it the semitone as here appears;

in the chord of the note above which it is placed, from a minor which there naturally is, it will have to be made major, raising the minor third by a semitone; and having there the ♭ molle like so; from a major, which it naturally is, it must be made minor, diminishing it by a semitone.

If then in front and beside the note of the bass there is aligned the semitone in the manner that here by us is demonstrated;

it denotes that the note of the bass must be altered and raised by the interval of a semitone. Therefore, from this move upwards, there is born a false fifth, so in place of it in its chord there is usually made for normalcy the minor sixth, this usually happening when that altered note isn't the penultimate of the cadence of an ascending fourth, or of a descending second. Then the contrary if in front of or near the bass note that is played there is placed the ♭ molle as here shows;

this means that the note must be lowered by the interval of a semitone. It must also be noted that above some notes of the Bass to be played, if there are placed the present numbers 7, 6, 5, by means of these, it is understood that in the chord above said note, one must first play the seventh, indicated by the 7, then the sixth implied by the 6, and finally the fifth expressed by the 5. Having to also observe this rule in all the other numbers that there might be assigned. In this fashion, the player, in said chord demonstrated with 7, 6, 5, firstly has to find on the fingerboard of the Lute the seventh, then the sixth, and then the fifth; or with simple intervals, namely with intervals with a seventh, sixth and fifth; or with intervals made up of a similar nature, namely;

a fourteenth, thirteenth, and twelfth, or twenty-first, twentieth, and nineteenth, in a manner so that it is done more smoothly, and comfortably for the posture of the hand, as here for example can be seen.

The good player must also be advised, and recognise, that the sonorities and full and perfect chords of the Lute are composed and are made up (while in them there is no ligature) of three consonances, namely, of a third, a fifth and an octave; or of a third, sixth and octave, and some of these consonances are often found duplicated, namely there being in a chord the third reoccurring, also the tenth which is a composite consonance, and of the same nature as the third, and this will occur still of the

della terza consonante cioè, essendovi la quinta cal uolta ai suoi  
 anni la duodecima che è composta della quinta; et essendovi la  
 sesta uolta cal uolta ancora la terzadecima che della sesta è compo-  
 nenda composta; et finalmente essendovi l'ottava, u' si ritrouerà anco  
 cal uolta la quinta decima, che dell'ottava è composta, ritornando  
 u' si anco cal uolta le consonante in grado di maggiore acutella composta  
 come la decima seconda che è della natura della corda, la decima nona  
 che è della natura della quinta, la nona che è della natura della  
 sesta, et la uigesima seconda che è della natura dell'ottava, et altre  
 più acutissime; onde si può dire che in detto uoce ch'ui u' si ritro-  
 uano (conforme si uolano nella musica) non solo le consonante semplici  
 che sono quelle dell'unitas sino all'ottava, ma anco le composte  
 che sono quelle dell'ottava, in tu quali si compongono con la uirtù  
 della replicazione fatto col numero decennario.  
 Si deue notare et auuertire che quando in detto uoce o uoce u' è  
 la quinta o qualche altra sua consonante composta, nel medesimo  
 tempo et istante che ella si tocca, non u' si deue toccare, né  
 fare la sesta o altra consonante composta che sia della sua, male  
 kina natura; et all' incontro essendovi la sesta o altra consonante  
 della sua medesima natura, nel medesimo tempo et istante  
 non u' si deue toccare la quinta, né altra sua consonante com-  
 posta; et quando che della quinta alla sesta minore essendovi in  
 quello di un semitono et della sesta maggiore alla quinta essen-  
 doui lo spazio di un tono, tali intervalli che sono di semitono, anco  
 che si uolano le parti di sopra, in tal caso si uolano l'udito.  
 Et de auuertire che sopra qualche nota di basso continuo o da lora  
 re, se u' sarà segnato il 6, et il 5, come qui appare  
 prima nella botta insieme con l'altre consonante  
 si deue toccare la sesta, et doppo di ella toccare, e far senti-  
 re la quinta, e se u' fute segnato il 5, et poi il 6, come qui  
 prima nella botta con l'altre consonante si deue toc-  
 care la quinta, e poi far sentire la sesta, con auuertire che  
 nel talora con la sesta all'ottava, et nelle cadente di se  
 corda in giù, ordinariamente et per regola generale si  
 oterua di andarsi con la sesta maggiore, et se la sesta fute  
 minore con la uirtù del semitono si si diuenire maggiore et  
 con ella si ascende all'ottava, come si è detto. Ma nel dis-  
 cendere della sesta alla quinta o uero alla corda (molti  
 manerati se uolto si farà nello spazio di una istessa battuta)  
 la sesta non si deue alterare et tal tal volta è minore lo sen-  
 tire con ella, come fa le buone regole di contrapunto fa fa  
 uirtù effetto, alla qual cosa il sonatore deue stare attento  
 et non solo con la uirtà, ma anco col uditore.  
 Circa le botte ch'ui nelle quali u' sono legature, specialmente  
 di diuisione, è bene il reglarle che la legatura nelle note de  
 batti continui sono indici con li numeri sopra di esse note.  
 Di maniera che se sopra una nota u' saranno queli numeri  
 4, 3, indicheranno che nella sua botta u' si deue fare pri-  
 mieramente la quarta e poi la corda dalla quale ella qu-  
 e saluata, ha qual corda (come nel ragionare delle cadente si è  
 detto) nelle cadente di quinta in giù o di quarta in giù che sono  
 una mezesima cosa regolarmente deue esser maggiore et se per  
 se minore conuertirla col semitono in maggiore. Con auuertire  
 circa l'accompagnamenti di ella quarta che nel medesimo  
 istante che ella nel l'ento si tocca, non si deue in altra corda  
 toccare la corda, ma farla sentire doppo di lei; facendo uoi-  
 uoce effetto nell' medesimo istante con ella quarta toccare insieme  
 et accompagnarsi l'ottava, e la quinta.  
 Se sopra una nota di basso continuo u' saranno segnati queli  
 numeri 7, 6, per essi uen significati che nella botta di ella nota  
 si deue prima fare la settima e poi la sesta dalla quale ella  
 è saluata, auuertendo che nel medesimo istante che si peruen-  
 e fa la settima, non si deue in altra corda toccare la sesta, de-  
 uendo similmente per l'ordinario fuggire di farre la quinta, se-  
 però ella quinta non u' è segnata in legatura sotto la settima  
 come

765  
 343  
 come qui per esempio si uede; ma la sesta si deue fare  
 doppo la sesta come si è detto; Auuertendo circa gli accompa-  
 gnamenti della settima che nel medesimo istante che ella si  
 tocca, si bonissimo sentire il puotere, e fare la corda, con la  
 quale anco è grato il farre l'ottava.  
 Se sopra qualche nota del basso da sonare u' fute segnati  
 li numeri 7, 6, come qui per esempio da non si dimo-  
 strarebbono che nella loro botta prima si deue fare la  
 nona, e poi l'ottava, dalla quale ella nona uien saluata, mentre  
 la legatura si ritroia in una delle parti di sopra, auuertendo  
 che in qualche corda nel medesimo istante che si fa la nona non  
 si tocchi l'ottava; quale si deue fare doppo di ella nona, per  
 accompagnamento della qual nona si potrà toccare la corda  
 et anco la quinta la quale accompagnata con detta nona fa  
 melesime effetto; et anco si bonissimo sentire l'accompagnarsi  
 la sesta mentre u' è segnata e mentre non u' è accompagnata  
 la quinta, essendo che nelle legature si deue presagione che  
 le diuisione sieno poste in cambio et in luogo delle consonante  
 della quali sono saluati; ciò è che nella parte di sopra la nona  
 si potrà in luogo dell'ottava; la settima in luogo della sesta;  
 et similmente la quarta in luogo della corda.  
 Oltre di questo se sopra qualche nota del basso continuo si troua  
 per li quadri nella corda di 4 mi, o uero per b molle in quella  
 di 6 la mi sopra la quale due corde u' si ritroia la quinta falsa.  
 o ueramente se sopra qualche altra nota del basso continuo alla  
 nota col semitono tirato auanti et al paro di ella, qual nota  
 in tal uolta alterata ha ordinariamente sopra di se la quinta falsa;  
 u' fute segnati il 6, et il 5, come qui si uede  
 tali numeri di giusta ragione di notarello  
 et doppo la settima u' si deue fare la quinta falsa, la quale confor-  
 me il regolo del contrapunto deue nella eleuatione della battuta  
 andare di grado a tirare la corda maggiore; onde nella botta  
 di tal nota prima si deue fare la sesta, quale nell' istante  
 che si sona la botta farà bonissimo effetto l'accompagnarsi con l'or-  
 ta, doppo la qual volta si farà la quinta falsa quale  
 si piazera al sonatore la potrà accompagnare con la corda.  
 Per maggiore instructione del sonatore non è fuori di proposito  
 il dire et il dare per regola universale che tutte le note del  
 basso, che si sona tanto per li quadri, quanto per b molle, quan-  
 do non è sopra di loro numero alcuno indicante la sesta et anco  
 la settima, et medesimamente quando non sono alterate col  
 semitono solito a tirarsi auanti; appresso et al paro di  
 esse, hanno naturalmente nelle loro botte la quinta bona  
 auuertendo però le note che per li quadri hanno nella corda  
 di 4 mi, et per b molle in quella di 6 la mi, le quali essendo  
 sopra di loro la quinta falsa, nelle loro botte hanno che esse  
 non habbino sopra di loro numero alcuno; si deue fare la  
 sesta che gli è naturale, per esser priue della quinta bona.  
 si come anco tanto per li quadri, quanto per b molle hanno  
 nelle loro botte la sesta naturale, e sopra di loro non  
 se di basso continuo, alterate col semitono tirato auanti; appresso  
 et al paro di esse, per esser anco loro per tale accidente di  
 semitono priuate della quinta bona. Di più nel sonare u' si  
 deue fare la sesta anco che sopra di loro non habbino il nu-  
 mero 6, che la dimostra.  
 Aggiungeremo di più (conforme di sopra si è detto) che in tutti i  
 le note di basso continuo, tanto per li quadri quanto per b molle,  
 che sopra di loro haueranno il semitono, da esso semitono uien si  
 significati che in luogo della corda minore che gli è naturale, nelle  
 loro botte u' si deue fare la corda maggiore, quale nel l'ento  
 si fa con pare il dito et col fuggire al talto sopra al luogo o  
 per dar meglio al talto della corda minore, come per exem-  
 pio nella botte o ch'ue di 6 la re, qual uolano uia giusta  
 la corda minore sua naturale, si ritroia nella seconda corda al  
 cordo talto; uia uolendola far diuenire corda maggiore o pure  
 diuina



other consonances, namely, there being the fifth, sometimes there will be the twelfth, which is composed of a fifth; and there being the sixth, there will also be sometimes the thirteenth, it being like the sixth, it is a composite consonance. And finally, there being the octave, where there will be found also sometimes the fifteenth, which from the octave it is composed. It is found also sometimes the consonances in a very high register composed as a seventeenth which is of the nature of the third, the nineteenth which is of the nature of the fifth, the twentieth which is of the nature of the sixth and the twenty-second which is of the nature of the octave; and others still higher. So that one can say that in said chords or sonorities there are found (as are used in music) not only the simple consonances which are those from the unison to the octave; but also composites which are those from the octave upwards, which are composed with the virtue of the replications done with the septenary number.


It is to be noted and advised that when, in said sonorities or chords, there is the fifth or some other of its composite consonant, at the same time and instant that it is played, there mustn't be struck, neither made, a sixth nor other compound consonant that would be of its same nature. And on the contrary, there being the sixth or other composite consonants of its same nature, at the same time and instant, there mustn't be played the fifth, nor any other of its composite consonants. Being that from the fifth to the minor sixth there is the interval of a semitone and from the major sixth to the fifth there being the space of a tone, these intervals are dissonances even if they are among the upper parts, in which case they disgust the ear.


It is to be advised that above some notes of the basso continuo or notes to be played, if there is signed the 6 and then the 5, as here appears; first in the chord together with other consonances one must play the sixth, and after that, play and make heard the fifth. And if there were signed the 5, and then the 6, like this;



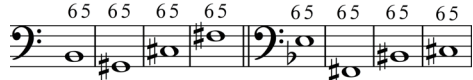
first in the chord with other consonances the fifth must be played and then made heard the sixth, advising that in the raising of the sixth to the octave, and in the cadences of a descending second, ordinarily and by general rule one observes that it gets there by the major sixth. And if the sixth were minor, with the virtue of the semitone it is made to become major, and with that one ascends to the octave, as has been said. But in the descending of the sixth to the fifth or to the third (especially if this is done in the space of the same beat) the sixth mustn't be altered, and if that sixth is minor one descends with it, congruent to the good rules of counterpoint, which has excellent effect; of this the player must be aware not only with his sight but also with his hearing.

Regarding the chords or sonorities in which there are ligatures, especially dissonances, it is good to repeat that the ligatures above the note of the basso continuo are indicated with the numbers placed above those notes, in a way that if above a note there are these numbers 4 3, they will indicate that in its chord there must be done firstly the fourth and then the third, by which, that fourth is resolved. The third (as in the consideration of the cadences has been mentioned) in the cadences of a descending fifth or of an ascending fourth, which are the same thing, must customarily be major, and if they are minor convert them with the semitone to major, advising that in regards to accompanying that fourth, in the same instant that it is played on the Lute, one must not, on other strings play the third, but make it heard after it, producing the most beautiful effect at the same instant with the fourth playing together the octave and the fifth. If above a note of the basso continuo there is signed these numbers; 7 6, it is meant by these that in the chord on that note the seventh must be done first and then the sixth by which it is resolved, noting that in the same instant that the seventh is struck and played, one mustn't on other strings play the sixth, having to similarly as usual retreat to make the fifth. If, however, that fifth is not assigned as a ligature with the seventh,

as here for example is seen , the sixth will still have to be done after the sixth [seventh] as has been said. Advising that regarding the accompaniments of the seventh, that in the same instant that it is played it gives the most excellent effect to hear the clash and then the third, with which is also gratifying to play its octave.

If above some notes of the bass to be played, there were assigned 9 8, as here for example by us is demonstrated;  this would denote that in their chord, first the ninth must be played, and then the octave, by which the ninth is resolved, as the ligature is found in one of the parts above. Advising that on any other strings in the same instant that the ninth is done, one doesn't touch the octave; which must be done after the ninth. For accompaniment of the ninth the third can be played and also the fifth, that accompaniment with said ninth makes the best effect; what also gives great effect to hear there accompanied, when is signed, is the sixth, while the fifth is not accompanied, being that in the ligature it must be assumed that the dissonances are placed in exchange and in place of the consonances by which they are saved; namely that in the part above, the ninth is placed in place of the octave; the seventh in place of the sixth; and similarly the fourth in place of the third.

Furthermore, if above a note of the basso continuo placed with  $\sharp$  quadro on the note of  $\sharp$  mi or with  $\flat$  molle on that of E la mi; above these two notes there is found the false fifth or effectively if above some other note of the basso continuo raised by a semitone placed in front, and level with it, that note in that altered guise has ordinarily above it the false fifth. If there were assigned the 6, and the 5, as here are seen these numbers, it by good reason would denote that after



the sixth there must be done the false fifth, which, congruent to the rules of counterpoint, must in the elevation of the beat go by step to find the major third. Therefore, in the chord of that note, first the sixth must be done, which in the instant that the chord is played will have excellent effect accompanied by the octave. After that sixth, the false fifth is done, which (if it pleases the player) it can be accompanied with the third. For greater instruction of the player it is not outside our purpose to say, and give the universal rule, that all of the notes of the bass, that are played with  $\sharp$  quadro as with  $\flat$  molle, when there is no indicating number above them neither the sixth nor the seventh, and in the same way when they are not sharpened with a semitone usually situated in front, next to and level to them, they have naturally in their chord the perfect fifth; except however the notes that with  $\sharp$  quadro are on the note of  $\sharp$  mi and with  $\flat$  molle on that of E la mi, which having above them the false fifth, in their chords (as long as they don't have any number above them) one must make the sixth that to them is natural. Being minus the perfect fifth, given that with  $\sharp$  quadro as with  $\flat$  molle, they have in their chords the sixth, on all the above mentioned and above shown notes of the basso continuo, altered with a semitone placed before, next to and level to them, they are also, because of these accidentals, without a perfect fifth. Accordingly, when playing, one must play the sixth, also even if above them they do not have the number 6, which it demonstrates.

We will recommend further (as it is above said) that on all the notes of the basso continuo, with  $\sharp$  quadro as with  $\flat$  molle, that above them have the semitone, from this semitone it is meant that in place of the minor third, that to them is natural, in their chords the major third must be done which on the Lute is effected by placing the finger and fretting a fret above that place, or to say it better, on the fret of the minor third as for example in the



chord or sonority of D sol re, which we propose is this; The minor third or minor tenth's natural, is found on the second string at the third fret. Now wanting it to become a major third or

decima maggiore si toccherà detta seconda corda al quarto  
tasto che è un tasto sopra al terzo tasto come qui appare  
e se la terza minore fosse in una corda a uoto per farla mag-  
giore in cambio di toccarsi detta corda a uoto si toccherà al  
primo tasto. Con questo medesimo ordine e regola la sesta mi-  
nore si potrà anche far divenire maggiore con talteggianla un  
tasto sopra al luogo et al tasto dove ella è situata come  
per esempio nella bocca di Alamire la sesta minore sua  
naturale si ritorna anche nella seconda corda al terzo  
tasto come in questo luogo da noi si dimostra, et  
a uolerci far divenire maggiore si toccherà detta seconda  
corda al quarto tasto che è talteggianla al detto tasto  
come similmente da noi in questo luogo è dimostrato.  
Per il contrario tanto per li quadro quanto per li molle, se l'op-  
le note del basso continuo o da sonare in si uedra il  
b molle nella quinta che di sopra si è detto qui appare  
da esso b molle uerrà significato che in luogo della terza mag-  
giore che naturalmente si ritorna in si si debba fare la terza mi-  
nore la quale nel basso si fa con porre il dito e talteggianla in  
tasto sotto al luogo o tasto dove detta terza maggiore è situata  
come per esempio nella bocca di Cfaue la terza maggiore  
o per di sopra la decima maggiore naturalmente si ritorna  
nella seconda corda al secondo tasto come qui si uede.  
Hor uolendola far divenire terza minore si toccherà detta  
seconda corda al primo tasto che è un tasto sotto al detto  
secondo tasto come in questo luogo da noi uen dimostrato  
e se detta terza maggiore si ritorna et ritorna in qualche cor-  
da a uoto per farla divenire minore si debba toccare un  
tasto o un semitono sotto nella corda propria, che gli si  
sotto, come per esempio ritornandosi nella presente bocca  
la terza maggiore nella prima corda a uoto per farla  
divenire minore si debba toccare nella seconda corda  
al quarto tasto come qui da noi si dimostra  
Con questo medesimo ordine e regola la settima maggiore  
si potrà anche far divenire settima minore, con talteggianla  
un tasto sotto al luogo dove ella risuona, come per exem-  
pio nella bocca di Dfolre ut la settima maggiore sua natu-  
rale risuona nella seconda corda al secondo tasto come qui  
a uolerci far divenire settima minore, detta seconda corda si deue  
rà toccare al primo tasto che è un tasto sotto al detto secon-  
do tasto nella maniera che in questo luogo si dimostra.  
Circà le note in legatura pare ad alcuni che sia un sonare semplice  
e uoto il far sentire solo in una corda la coloranda della  
quale è legata la dissonanza posta in legatura avanti  
di se come per esempio appare nella presente bocca  
nella quale la terza corda toccata al terzo tasto è quarta in  
legatura che uien poi saluata con la terza che uita nella  
detta terza corda toccata sola al secondo tasto et per esser toc-  
cata sola pare ad alcuni (come si è detto) che sia un sonare uo-  
to, massimamente per essere di ualore di quella battuta. Inquan-  
to a questo si deue considerare che non è sonar uoto ancor che  
sola uenga toccata perché mentre delli tasti non si muoue o ua-  
ria con altro dito la mano, e non si smorza il cono, o per di me-  
dio il rimbombo, o ritornare di detta bocca dura il suono è  
l'armonia di ella per spatio di una battuta in circa; si che  
sotto di esso suono et armonia quando toccata detta seconda  
corda sola al secondo tasto, uiene ad essere toccata in ar-  
monia onde con uerità non ci può dire, che sia un sonar uoto.  
Niente di meno per maggiore satisfazione di questi tali, non è  
da tacere che detta corda toccata sola si può anco toccare  
con euidente pienella accompagnata con la seconda e col  
tanto appressatamente, et anco abbellita con qualche uagella  
come

come per esempio non solo della sopramontata bocca, ma anco delli  
altre anco, qui chiaramente si uede.

Allegria nel lab  
mentecor  
pienella  
piu maniere.

Abbellita nel lab  
uamento con qual  
che uagella in  
piu maniere.

Si può anco la sopramontata bocca a uoto del sonatore abbellire con  
altre uagelle e posteggi. Il che anco si può fare in questi uagli  
nella quale ritornandosi la settima nella seconda corda al  
terzo tasto et uenendo saluata con la terza toccata nella detta  
seconda corda al terzo tasto, si può abbellire (oltre l'altre uag-  
gelle e posteggi che in si possono fare) con li present abbellimenti.

Allegria nel lab  
mentecor  
pienella  
piu maniere.

Abbellita nel lab  
uamento con qual  
che uagella in  
piu maniere.

Oltre li sopramontati auuertimenti dati da noi circa le bocce o si uen-  
per sonare sopra la parte di meno ancora che se accadde nel sonare  
sopra un Basso se le note di esso andassero nell'istesso alte di ma-  
niera che a qualche principiante fuisse scomodi il sonare con  
le loro bocce proprie per non uenire a fare quella pratica che con-  
uine ad esperto sonatore; le potrà sonare con bocce o si uen-  
all'ottava bassa, mentre però esse non sieno le più basse della  
compositione, et non uenire a fare note di qualche altra parte più  
basse di loro, cioè che il tenore o uero il contralto non uadino  
e descendano sotto ad otto Basso. Onde in tal maniera sonando  
le note supreme del Basso all'ottava sotto, il sonare gli corne-  
rà comodo e tanto non dispiacerà all'udito, et con questo  
uerremo a dare alcuni auuertimenti circa la corda di Dfolre  
di Alamire, e di Dfolre ut.

Auuertimenti circa la Corda di Dfolre tanto per li qua-  
dro, quanto per li molle, et circa la corda  
di Alamire per li quadro, et circa  
quella di Dfolre per li molle

Nelle scale musicali da nobis soprascripti dodici Ordini da noi  
per li quadro et anco per li molle senza accidenti alcuno di se  
mettono si è dimostrata, e posta la corda di Dfolre in mezzo a  
quella di Cfaue semitonata, et di Alamire semitonata. Et prendo-  
si solamente posta per li quadro senza accidenti alcuno la corda di  
Alamire in mezzo a quella di Dfolre semitonata et di Bfa-  
mi semitonata, con esseri medesimamente da noi posta per  
li molle la corda di Dfolre ut in mezzo alla corda di Alamire  
semitonata et di Alamire semitonata, con forme due corde sono  
da noi qui dimostrati.

Cx. D. Eb. Cx. D. Eb. Gx. A. Bb. Fx. G. Ab



Se non tutto questo è bene l'auuertimento il dichiarare che tanto  
per li quadro quanto per li molle se si toccherà (il che  
rare uolta accade) la corda di Dfolre semitonata, come  
in questo luogo è da noi dimostrata, essendo l'effetto  
del semitono di allargare per l'intervallo di un semitono la nota appres-  
sola quale egli accidentalmente posto nel  
sonare detto Dfolre semitonato coltento si tras-  
forma nella corda o nota di Alamire semitonata. Il che  
come si uede qui descritto con riunire le due due corde non in una no-  
ta e corda istessa. Albinente tanto per li quadro quanto per li molle,  
se si toccherà (il che similmente rare uolta accade)  
la corda di Dfolre semitonata come qui appare.  
essendo l'effetto del b molle di far calare un semitono la nota app-  
ressola quale accidentalmente egli è posto nel  
sonare coltento detto Dfolre col b molle calando per  
l'intervallo di un semitono si trasforma nella nota  
di Cfaue semitonata che gli come qui appare, con riunire la detta  
due





major tenth the second string is struck at the fourth fret which is a fret above the third fret as appears here;  
And if the minor third was on an open string, in order to make it major, instead of striking said open string, the first fret is struck.  
With this same regulation and rule, the minor sixth can also be made to become major by fretting it a fret above the place and the fret where it is situated, as for example on the note of A la mi re, the minor sixth's natural is found, it too on the second string on the third fret as in this location by us is demonstrated;  
And wanting it to become a major sixth, the second string is struck at the fourth fret which is a fret above the said third fret as similarly by us in this location is demonstrated;

On the contrary for both  $\natural$  quadro as for  $\flat$  molle, above the notes of the basso continuo to be played, when there is seen the  $\flat$  molle in the guise that above is said and here appears;  
by this  $\flat$  molle it is meant that in place of the major third that naturally is found, there the minor third must be done, which on the Lute is done by setting the finger to fret a fret below the place or fret where said major third is situated, as for example on the note of C fa ut the major third, or better the major tenth, naturally found on the second string at the second fret as here is seen;  
Now wanting it to become a minor third, said second string is struck at the first fret which is a fret below the said second fret, as in this location by us is demonstrated;  
And if the said major third were found and replayed on any open string, to make it become minor, a fret or semitone below must be played on the string adjacent, which is beneath it, as here for example is found in the present chord;  
The major third on the first open string, to make it become minor, the fourth fret on the second string will have to be struck as here by us is demonstrated;  
With this same regulation and rule the major sixth can also become minor, by fretting it a fret below the place where it sounds, as for example on the note of G sol re ut the major sixth is natural, where it sounds on the second string at the second fret, like this;  
To want it to become a minor sixth, the said second string will need to be struck at the first fret, which is a fret below the said second fret, in the manner that in this location is demonstrated;  
Regarding the tied notes, it is of the opinion of some that it is a simple and empty sound to have the consonance heard only on one string, by which the dissonance is resolved, placing as a ligature before it as for example appear in the present chord;  
in which the third string at the third fret is a suspended fourth, which then becomes resolved with the third, that sounds on the said third string struck only at the second fret, and for only this to be struck, it is believed by some (as was said) that it is an empty sound, especially being half a beat. Inasmuch as this is to be considered, it is not an empty sound, further, that it also be struck and sustained within the frets, because one mustn't move or vary with a finger nor hand, so the tone is not muffled, or to say better, in the sonority or the resonance of said chord, the sound and the harmony endures for around the space of a beat. So, under this sound and harmony, there is struck only said second string on the second fret, it is struck in harmony, therefore with truth it cannot be said that it is an empty sound. Nonetheless, for greater satisfaction of such things, it is not to be omitted, that said string struck by itself can be struck with undeniable fullness accompanied with the second and with much arpeggiation, and further still embellished with much grace

for example, not only of the above shown chord, but also of more still, are here clearly seen;

Arpeggiated in the resolution		Embellished in the resolution	
-------------------------------	---	-------------------------------	---

The abovewritten chord can further still, to the taste of the player, be embellished with other charms and passages. This can be done in any other ligature as for example in the present chord; in which is found the seventh on the second string at the third fret, and being resolved with the sixth struck on the said second string at the third [second] fret; it can be embellished (in addition to the other charms and passages that can be done here) with the present embellishments;

Arpeggiated in the resolution with fullness		Embellished in the resolution with some charm in several ways	
---	---	---	---

Further to the abovewritten advice given by us regarding the chords or sonorities in order to play above a bass part, we will say that if it happens when playing above a Bass, that its notes go to the high extreme in a way that for any novice it were uncomfortable to play the chords, purely for not having the practice of the expert player; he can play them with chords or sonorities at the octave lower, only if however those notes are the lowest of the composition, and they are not notes of another part lower than them, namely that the Tenor, or the Contralto doesn't go and decsend below the Bass. Therefore in this way playing the uppermost notes of the octave lower will result more comfortable for the player, and indeed will not displease the ear, And with this is given some advice regarding the notes of D sol re, of A la mi re, and of G sol re ut.

*Advice regarding the note D sol re  $\natural$  quadro as well as  $\flat$  molle, and regarding the note A la mi re with  $\natural$  quadro, and regarding that of G sol re ut with  $\flat$  molle*

In the musical scales of our twelve Ordini there is by us, with  $\natural$  quadro and further with  $\flat$  molle without any accidental of a semitone, demonstrated and set out the note of D sol re between that of C fa ut sharpened and of E la mi flattened. Being similarly laid out with  $\natural$  quadro without any accidental the note of A la mi re between that of G sol re ut sharpened and of B fa  $\natural$ mi flattened. It being in the same way by us set with  $\flat$  molle the note of G sol re ut between of the note F fa ut sharpened and of A la mi re flattened, as confirmation, said notes are by us here demonstrated;



This being the case, it is well to advise and declare, that with both  $\natural$  quadro, and with  $\flat$  molle, if it is found (which rarely happens) the note of D sol re re-sharpened, as in this place is by us demonstrated;  
being the effect of the sharp sign to raise by the interval of a semitone, the note next to which ii is placed. In playing said D sol re sharpened, with the Lute is transformed to the chord or note of E la mi flattened as is seen here illustrated;  
resulting that the said two chords or notes are one and the same note. On the other hand, with  $\natural$  quadro, as with  $\flat$  molle, if it is found (which similarly rarely happens) the note of D sol re flattened as here appears;  
it having the effect, the  $\flat$  molle, to make fall by a semitone the note next to which it is placed. In playing on the Lute said D sol re with  $\flat$  molle falling the interval of a semitone, it is transformed into the note of C fa ut sharpened which, as here appears;  
resulting that the said two

due corde, o note in una corda o nota istessa.

Similmente se per l'quadro si trouera la corda di *Ala mi re* semitonata, riuertira nel sonar nella corda di *B fa mi* col b molle con *Hehe*

riuertira in una corda medesima come qui si uede.

Per il contrario ritrouandosi detta corda di *Ala mi re* col b molle

per calare un semitono riuertira nella corda di *Fa re* *Hehe*

semitonata come in questo luogo da noi si dimostra

con riuertira de due corde in una corda medesima sonando *Hehe*

Medesimamente se per b molle si trouera la corda di *Fa re* semitonata

riuertira nel sonar nella corda di *Ala mi re* col b molle con *Hehe*

riuertira in una istessa corda come qui si può uedere

All' incontro ritrouandosi per b molle la sopradetta corda di *Fa re* col b molle

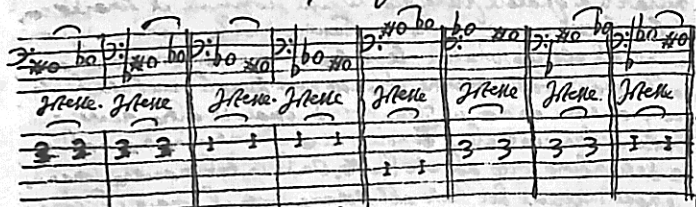
per calare un semitono riuertira nella corda di *Fa re* semitonata come qui da noi si dimostra

con riuertira de due corde in una corda medesima *Hehe*

onde per maggior satisfatione delle sopradette corde, che riuertono in una

corda istessa, ne diamo anco sotto le note della mutua la dimostra

zione nelle corde del *Hehe*, come qui si uede.



Se de nelle note sopradette dodici ordini non trouando noi tra le  
bocce o *chiani* per sonare sopra la parte descripta et dimostrar  
tanto per l'quadro quanto per b molle le bocce di *Fa re* semi-  
tonato, ne anco bemollato. Ne meno per l'quadro quelle di *Ala mi re*  
col semitono, ne col b molle. Ne meno ancora per b molle quelle  
di *Fa re* ut semitonato ne anco bemollato. Per tanto nel  
sonar sopra la parte se si trouera tanto per l'quadro, quanto  
per b molle la corda di *Fa re* semitonata u' si potrà sonare  
la corda di *Ala mi* col b molle, et ritrouandosi detto *Fa re* bemol-  
lato u' si sonera la corda o botta di *C fa* ut col semitono. Simil-  
mente per l'quadro se ouerera trouarsi la corda di *Ala mi re*  
semitonata u' si deuera sonare la corda o botta di *B fa mi*  
col b molle, ma se auerera trouarsi il detto *Ala mi re* bemollato  
bisognerà che u' si soni la corda o botta di *Fa re* ut col semitono  
medesimamente se per b molle si trouera la corda di *Fa re* ut  
semitonata u' si sonera la corda o botta di *Ala mi re* col b molle,  
et ritrouandosi il detto *Fa re* ut bemollato u' si deuera  
sonare la corda o botta di *Fa re* ut col semitono, essendo che de  
corde (come qui sopra si è mostrato) ritouano rispettiuamente  
in una corda istessa, mentre col *Hehe* sono sonate.

Auuertimento circa l'Alia di Ruggiero, che  
da noi si è composta et descripta in ciascuno  
delli nostri dodici Ordini per li quali  
non solo detta Alia, ma anco qual  
si uoglia altra compositione  
si può sonare con dodici  
Lenti.

Per mostrare la qualita del Tono, e dell' Harmonia, che se  
ne causa da ciascuno de' sopradetti nostri dodici Ordini,  
in ciascuno di essi u' habbiamo descripta, e formata un' Alia  
di Ruggiero con bocce piene, ne ci habbiamo curati di farci per  
saggi, ne contra punta, piu meglio l'essenza di detti Ordini  
sia compresa, e sentita. Si de' trouando noi la sopradetta Alia  
con diverse bocce *chiani* intonato in dodici maniere,  
è da auertire, che oltre il sonar in ciascuno ordine con un

un *Hehe* solo si può anco sonare in concerto con dodici *Hehe*,  
con accordare insieme in Vnitono (ancor se sia in diuersi *Hehe*)  
la corda di *Fa re* ut di ciascuno de' sopradetti dodici Ordini,  
et accio questo con facilità uista, primeramente et prin-  
cipalmente per sonare detta Alia nel tono naturale si de-  
uerà pigliare un *Hehe* di ordinaria grandezza quale sia  
nel Tono Chroma. Poi per sonare trasportato ad un semito-  
no sopra si deuera prendere un *Hehe* un poco piu grande  
et di mano in mano fino alla quarta sopra si deuerrano  
adoprare *Hehe* di mano in mano di maggior grandezza. Per  
il contrario per sonare trasportato ad un semitono sotto  
si deuera prendere un *Hehe* un poco piu picciolo di quello  
quello che serue a sonare nel tono naturale et di mano  
in mano fino ad un tritono sotto si deuerrano prendere  
*Hehe* di mano in mano di minor picciolezza, et con  
tal picciolezza et grandezza di strumenti in ciascuno  
de' predetti dodici *Hehe*, conforme si piglia in ciascuno  
de' sopradetti dodici Ordini, le corde di *Fa re* ut uer-  
ranno facilmente ad accordare in Vnitono, per la quale  
accordatura (accordato che saranno l'altre corde conforme  
richiede l'accordatura ordinaria) si potrà sonare in con-  
certo la detta Alia di Ruggiero con dodici *Hehe*, *Hehe*  
anco (con essere accordati li *Hehe* col ordine sopradetto)  
si potrà fare di quel si uoglia altra Alia e compositione  
mentre conforme la dispositione de' predetti nostri Ordini  
sara nel *Hehe* intonato o uero sonata con le bocce  
o *chiani* da noi descripti ad effetto di sonare sopra la  
parte. Come è da notare che se bene nel principio di ciascuno de'  
nostri sopradetti dodici Ordini da noi si sono mostrate le criasi  
mutuali delle compositioni che sono accio et tornano commode ad  
essere sonate et intonate in ciascuno di essi Ordini, questo  
da noi si è fatto secondo la grandezza del *Hehe* che serue  
a sonare il Tono Chroma. Potendosi non dimeno le compo-  
sitioni composte in qual si uoglia Alia, sonare et intonare  
trasportate in qual si uoglia Ordine, e con qual si uoglia  
*Hehe* anco che non riuertiscero nel Tono Chroma. Pure in  
sonare et intonare sopra ogn' altra cosa si deuera trauer  
quando che le uoci nell' strumento non rieschino troppo alti  
ne meno troppo profonde, ma in tono uago e commodo  
ad esser sonate e calceggiate.

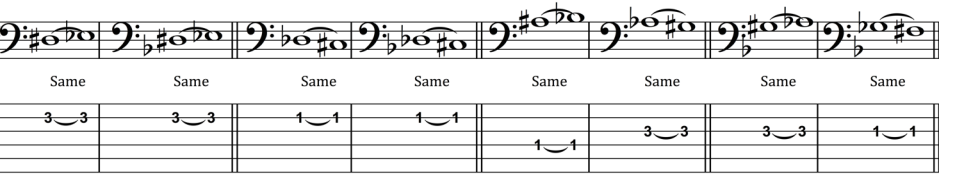


two chords or notes are one and the same chord or note. Similarly, if with ♯ quadro it is found the note of A la mi re sharpened it will result in being played on the note of B fa mi ♯ with ♭ molle, resulting in one and the same note as here is seen;

On the other hand, finding with ♯ quadro the said note of A la mi re with ♭ molle falling a semitone will result in the note of G sol re ut sharpened as here by us is demonstrated; resulting with said two notes in one note when played on the Lute. Similarly, if with ♭ molle it is found the note of G sol re ut sharpened, it will result that the A la mi re in being played with ♭ molle as the same note as here can be seen;

On the other hand, finding with ♭ molle the above-mentioned note of G sol re ut with ♭ molle falling a semitone, it will result in the note F fa ut sharpened as here by us is demonstrated; resulting in the two said notes as the same note.

Therefore, for greater satisfaction of the above written notes, which result in the same note, we give also below the notes in music and the demonstration on the strings of the Lute, as here is seen;



The image shows musical notation and lute fretboard diagrams. At the top, there are four pairs of musical staves, each labeled 'Same' below. Each pair shows a different key signature (one sharp, one flat, one natural, one double sharp) and a different lute clef (bass, alto, soprano, and a fourth). Below these are two rows of fretboard diagrams. The first row shows frets 3, 3, 1, 1, 1, 3, 3, 1. The second row shows frets 1, 1, 3, 3, 1, 3, 3, 1. These diagrams illustrate how different fret positions on the lute strings can produce the same note as the written notation above.

So, in our above written twelve Ordini we haven't, amongst the chords or sonorities to play above the bass part, described nor demonstrated with ♯ quadro and ♭ molle, the notes of D sol re sharpened, nor flattened. Not even with ♯ quadro that of A la mi re with the semitone, nor with ♭ molle; neither with ♭ molle that of G sol re ut sharpened, nor flattened. Therefore, playing above the part if it is found with ♯ quadro as with ♭ molle, the note of D sol re sharpened, there the note of E la mi with the ♭ molle can be played, and finding said D sol re flattened there the note or chord of C fa ut with the semitone can be played. Similarly, with ♯ quadro if it happens that it is found the note of A la mi re sharpened there the note, or chord of B fa mi ♯ with the ♭ molle must be played. But if it happens to be found said A la mi re flattened, it needs must that the note of G sol re ut sharpened be played. In a similar way, if with ♭ molle it is found the note of G sol re ut sharpened, there the note or chord of A la mi re with ♭ molle will be played. And finding the said G sol re ut flattened there it must be played the note or chord of F fa ut with the semitone. Thus, are the notes (as here above are demonstrated) found respectively as one and the same note as they are played on the Lute.

***Advice regarding the Aria di Ruggiero, that by us is composed and described in each of our twelve Ordini for which not only the said Aria, but also any composition that one wishes, can be played with twelve Lutes.***

To demonstrate the quality of the Mode (Tono), and of the harmony that is drawn from each of the above written twelve Ordini, in each of them we have illustrated, and formed an Aria di Ruggiero with full chords. Of it we have taken care to give you passages, counterpoint, better still, the essence of said Ordini that is therein heard. Therefore, we, having intabulated the above said *Aria* with different chords or sonorities in twelve ways, it is to advise that other than playing each Ordine with

a solo Lute one can also play in concert with twelve Lutes tuned together in Unison (even though on different frets) with the note of G sol re ut of each of the above mentioned twelve Ordini, which can result with ease. Firstly, and principally, to play said *Aria* in the natural tone, a Lute of normal size must be taken, one which is in the *tono chorista*. Then to play at a semitone above, a Lute a little larger must be taken and bit-by-bit until at the fourth above, and Lutes of increasingly greater dimensions must be used. For the contrary to play transposed at a semitone below, a Lute a little smaller than that which serves in the natural tone must be taken, and step by step until the tritone below, with Lutes of increasingly smaller dimensions must be taken. And with this minuteness and largeness of instrument in each of the aforesaid twelve Lutes, as is found in each of the above mentioned twelve Ordini, the strings and frets of G sol re ut will be easily tuned in unison. With this tuning (the other strings tuned as required by the ordinary tuning) one can play in concert the said Aria di Ruggiero with twelve Lutes. This can also (being tuned the lutes with the above said rule) be done for any other *Aria* and composition while conforming to the arrangement of our aforesaid rules, and will be on the Lute intabulated or played with the chords or clefs by us described to the effect of playing above the part. Where it is to be noted that if even at the beginning of each of our above written twelve Ordini, by us have been shown the musical clefs of the compositions that are suitable, and are comfortable to be played and intabulated in each of these Ordini, this by us is done according to the size of the Lute which is used to play the Tono Chorista. Being able to nonetheless, play and intabulate transposed in any Ordine and with any Lute, the compositions in any clef, also those that do not result in the Tono Chorista. Also, in playing and intabulating, above any other thing, one must take care, that the notes of the instrument do not result too high nor too low, but are in a convenient posture, comfortable to be played, and fretted.

# REGOLE E MANIERA D'INTAVOLARE NEL LEVTO

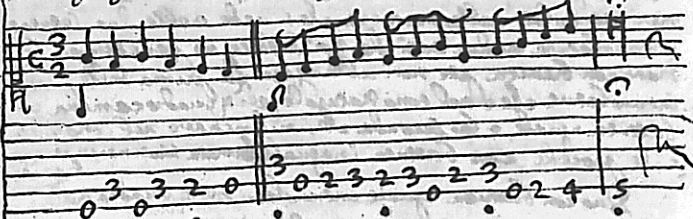
L'intavolare nel Levto non è altro che un trasuolare e di mettere le note le consonanze e gli altri intervalli della Musica composti con numeri o cifre appropriate alla natura del detto strumento. E questi numeri il tempo et il valore delle note che essi rappresentano vien dimostrato da alcuni segni o figure a loro sopraposti. Però ad effetto di voler bene intavolare e trasuolare con numeri le note e gli intervalli delle cantilene, che col Levto si desiderano sonare, è necessario primieramente mettere in partitura in posto di cinque linee l'una conforme si usa: alle quali posto vi sia lineata sotto una posta di sei linee, quale s'abbia a servire ad esservi scritta l'intavolatura del Levto con de' fingerti e partiti tanto le note della Musica quanto quella del Levto, in cassetta adree e commodi a contenere in loro le note che si conengono nel valore et intervallo di una battuta. E se la composizione che per intavolare si pone in partitura, sarà composta con battuta eguale con mandare quattro note simili a battuta, come per esempio sotto questo semicircolo C, quale manda quattro semimini a battuta; sotto la posta del Levto et sotto ciascuna casella di ella per distinguere e dimostrare il luogo preciso, dove uà con numeri mostrata ciascuna di dette quattro semimini si dovranno fare quattro punti nella maniera che qui per esempio da noi si dimostra. Ma se la composizione sarà formata con battuta ineguale con mandare tre figure simili a battuta come per esempio sotto questa setquialtera C $\frac{3}{2}$ , che manda tre minime a battuta similmente sotto la posta del Levto e sotto ciascuna casella per distinguere il luogo dove uà posta ciascuna di dette tre minime si dovranno fare tre punti nella guisa che qui appare. Dove e da notare che cantandosi con battuta eguale se le dette quattro semimini che uanno nell'intervallo di una battuta saranno diminuite in otto crome o pure in sedici semicrome; sopra ciascuno di detti punti vi si dovrà porre la figura o nota che sta nel principio della diminuzione di ciascuna di dette semimini: come per esempio, dalle otto crome sopra il primo punto vi si dovrà porre la prima croma; ponendosi similmente la terza croma sopra il secondo punto, la quinta sopra il terzo, et ultimamente la sedicesima croma sopra il quarto punto, con posti alternativamente altre crome cioè, la seconda, la quarta la sesta e l'ottava sopra lo spazio che è tra un punto, e l'altro. Similmente dalle sedici semicrome che uanno in una equal battuta la prima si porrà sopra il primo punto, la quinta sopra il secondo, la nona sopra il terzo, et ultimamente la sedicesima sopra il quarto con posti similmente le tre semicrome che ne seguono sopra lo spazio, che resterà tra un punto e l'altro. Deuendosi anco osservare il medesimo ordine nel cantarsi con battuta ineguale. Perciò se le sopradette tre minime che uanno sotto questa setquialtera C $\frac{3}{2}$  nell'intervallo di una battuta, saranno diminuite in sei semimini; la prima si porrà sopra il primo punto, la terza sopra il secondo, et la quinta sopra il terzo punto con posti la seconda, la quarta e la sesta alternativamente sopra lo spazio tra l'un punto, e l'altro. E se fossero diminuite in dodici crome la prima croma si dovrà collocare sopra il

il primo punto la quinta sopra il secondo; et la nona sopra il terzo; con posti similmente le tre crome che ne seguono sopra lo spazio che è tra un punto e l'altro conforme di questo punto, che si è detto, se ne uede la chiara nella presente esempio.

Esempio per la battuta eguale nell'intavolare nel Levto

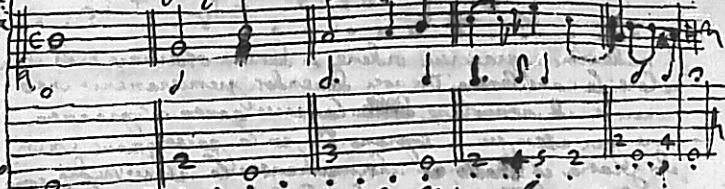


Esempio per la battuta ineguale nell'intavolare nel Levto

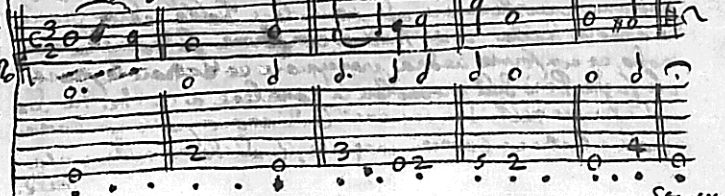


Per il contrario se nell'intervallo di una equal battuta, in luogo delle quattro semimini, se uanno cantare vi si preferirà una semibreue di valore di una battuta; si dovrà collocare sopra il primo punto, con presupposti che col suo valore occupi ancora tutti gli altri tre punti. Ma se uo saranno posti due minime di valore di mezza battuta l'una; la prima si dovrà collocare sopra il primo, e la seconda sopra il terzo punto con presupposti che ciascuna di loro si spenda anco sopra il seguente punto. Il medesimo dovrà essere osservato nel tempo o spazio di una inegual battuta, e per gli spazi sotto questa setquialtera C $\frac{3}{2}$ , perciò se se in luogo delle tre minime che uanno preferite, vi si preferirà una semibreue di valore di due minime; si dovrà porre sopra il primo punto, con presupposti che occupi anco gli altri due punti; e se di sarà collocata una semibreue di valore di due minime et una minima insieme, ella semibreue si dovrà porre sopra il punto nel quale si principia a cantare, con presupposti che occupando il seguente punto, onde la minima che ha comparsa si collocerà sopra il punto, in cui ella cade. Il medesimo poi per regola generale che se non di maggior valore di una delle quattro o delle tre figure che uanno in una battuta, si pongono sopra il punto in cui esse cadono, con darare ad occupare gli altri punti per tanto spazio di tempo quanto è il valore di esse anche in loro. Tutto questo appare ne presentati esempi.

Esempio per la battuta eguale nell'intavolare.



Esempio per la battuta ineguale nell'intavolare.

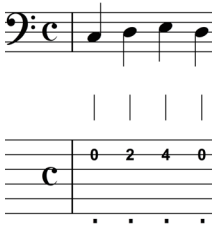




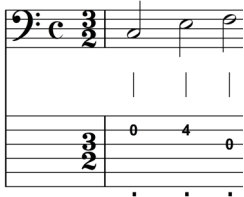
RULES AND MANNER FOR INTABULATING ON THE LUTE

Intabulating on the Lute is none other than to transcribe, and to demonstrate the notes, the consonances and the other intervals of the musical composition with numbers, or the allotted ciphers of the fret board of the said instrument. Within these numbers, the tempo and the value of the notes that they represent are demonstrated by certain signs and figures positioned above them. However, to the effect of wanting to intabulate well and transcribe with numbers the notes and the intervals of the melody line, that on the Lute are desirable to play, it is necessary firstly to put them into score on a series of five lines. To this there are drawn up underneath a series of six lines, on which is to be written the tablature of the Lute; distinguishing and partitioning the lines of the music from that of the tablature of the Lute, in appropriate cells which are befitting to have contained therein the value of the notes and the intervals of the beats. And if the composition that is to be intabulated is laid out in score, and is composed of equal beats, dictating four similar notes a bar, as for example under this semicircle C, this dictates four crochets per bar.

Beneath the set of lines for the Lute and under each of its cells, in order to distinguish and illustrate the place where the numbers are shown for each of the four crochets there must be put four dots in the manner that here for example by us is shown;

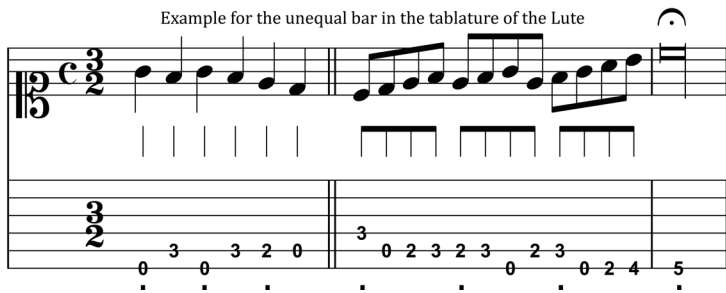
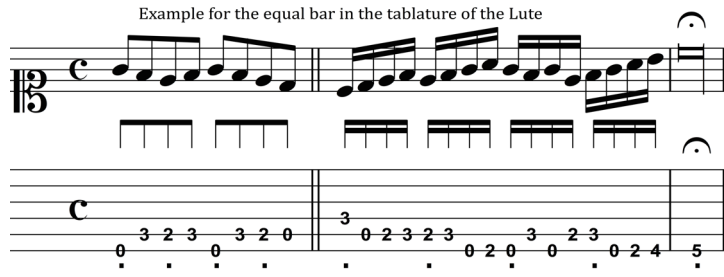


But if the composition is formed with unequal bars dictating three similar figures per bar, as for example under this sesquialterza;  $C_2^3$  which dictates three minims per bar, similarly under the stave of the Lute, and under each cell, to signify the place where they are positioned, each of said three minims, there must be placed three dots in the guise that here appear;

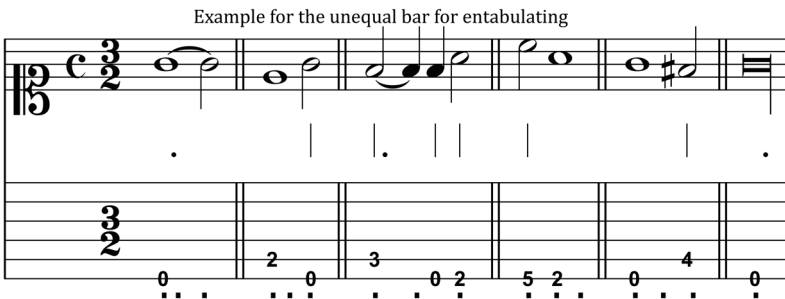
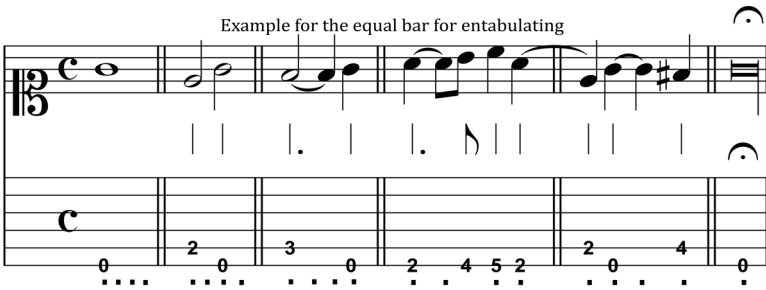


Where it is to be noted that singing with equal bars, if the said four crochets that are spaced out across the interval of a bar are divided in eight quavers or sixteen semiquavers, above each of the said dots there must be placed the figure or note which is at the beginning of the diminution of each of the said crochets. As for an example of eight quavers, above the first dot there must be placed the first quaver, placing similarly the third quaver above the second dot, and the fifth above the third, and lastly the seventh quaver above the fourth dot. Placing alternatively the other quavers, that is, the second, the fourth, the sixth, and the eighth, above the space which is between one dot and another. Similarly, of the sixteen semiquavers that go in an equal bar, the first is placed above the first dot, the fifth above the second, the ninth above the third and lastly the thirteenth above the fourth. Placing similarly the three semiquavers that remain over the spaces which are found between one dot and another. One must also observe this rule when singing with an unequal bar. Namely, that if the above mentioned three minims that go under this sesquialterza;  $C_2^3$  in the interval of a bar, they will be divided in six crochets. The first is placed above the first dot, the third above the second, and the fifth above the third dot, and placing the second, the fourth, and the sixth alternatively above the spaces between one dot and another. And if they were divided into twelve quavers the first quaver must be collocated above the first dot,

the fifth above the second, and the ninth above the third. Placing similarly the three quavers that remain above the spaces which are between one dot and another, confirmation of all that which has been said, is seen with clarity in the present examples;



On the other hand, of the interval of an equal bar, in the place of the four crochets, which are sung, there is articulated a semibreve of one bar, it must be collocated above the first dot, presupposing that its value will also occupy all the other three dots. But if there were placed two minims of the value of half a bar, the first must be lined up above the first, and the second above the third dot, presupposing that each of them is extended also above the following dot. The same must be observed in the tempo or space of an unequal bar. Exempli gratia, under this sesquialterza C 3/2. Therefore, if in place of the three minims that are articulated, there is articulated a semibreve of the value of those three minims, it must be placed above the first dot presupposing that it will occupy the other two dots. And if there is collocated a semibreve of the value of two minims and a minim together, that semibreve must be placed above the dot on which one begins to sing, presupposing that it will occupy also the following dot. Therefore, the minim, which accompanies it, will be lined up above the dot on which it falls. Observing the general rule that the notes with greater value than one of the four or one of the three figures that go in a bar, are placed over the dot above which they fall, lasting and occupying the other dots' length of time and the value that they have therein. All this appears in the present example;



Se non è tutto questo, se noi uouremo intauolare un Duo, come per  
 esempio per 4 quadro nel tono naturale, ricorremo alla scala  
 del nostro Primo Ordine, quale serve per tale intauolatura,  
 et in trouare che troueremo le note del Duo, le confortiamo con  
 le corde del liuto sonare per 4 quadro nel tono naturale, et cessa-  
 done i numeri indici di esse note incominceremo con essi a  
 cantella per cantella ad intauolare prima la parte acuta,  
 o quella del Soprano, e poi la parte grave o quella del Basso  
 (se bene questo è arbitrio potendosi anco prima intauola-  
 re la parte grave, e poi l'acuta) et nell'intauolare che faremo  
 a cantella per cantella la parte acuta, o quella del Soprano, e poi  
 la parte del Basso o del Tenore, o qualis voglia altra parte che  
 serua per parte grave: sopra i numeri dell'intauolatura in  
 andremo ponendo, e accipiendo li segni o note indici del ualore,  
 e del tempo, col quale li dauono, et col tempo sonare li detti nu-  
 meri intauolati, nella maniera, che si ueda nelle due seguen-  
 ti intauolature a due uoci da noi disposte, et per esempio per  
 mezzo con breuità, per non allungare la prima della quale  
 intauolature che è nel tono naturale per 4 quadro cantata con  
 battuta eguale, e la seconda che similmente è nel tono natu-  
 rale procede per battuta ineguale formata similmente.

Duo con battuta eguale intauolato per 4 quadro nel  
 Tono naturale.

Duo con battuta ineguale intauolato per 4 qua-  
 dro nel Tono naturale.

Il medesimo sopranritto ordine si deuera osservare nell'intauo-  
 lare le cantellene a tre uoci: douendosi primieramente inco-  
 minare ad intauolare dalla parte acuta o sopracuta,  
 come per esempio il Soprano, et poi la parte grave, exim-  
 pli gratia, il Basso, et ultimamente la parte media, come  
 per esempio il Tenore o Contralto; se bene questo è a libito dell'  
 intauolatore, il quale (come si ueda nel 4<sup>o</sup> sopraporto Duo)  
 può anco incominciare ad intauolare dalla parte grave  
 et ancora dalla parte media, conforme al conuenire con-  
 modo, et conforme uedra preuenire et entrare le parti  
 ole figure; Però dell'intauolare le cantellene a tre uoci ne dia-  
 mo l'esempio nelli due sequenti Terzi: uno composto con battuta  
 eguale e l'altro con battuta ineguale; quali da noi nella guida  
 delle

delle due sopranritte cantellene a due uoci, sono stati composti  
 con breuità et intauolati per 4 quadro nel Tono naturale per modo  
 del nostro Ordine Primo.

Terzo con battuta eguale intauolato per 4 quadro nel  
 Tono naturale


Terzo con battuta ineguale intauolato per  
 4 quadro nel Tono naturale.

Il detto sopranritto ordine si deuera ancora osserua-  
 re nell'intauolare l'opera a quattro, a cinque, a sei,  
 et a più uoci. Seruendo se l'opera sarà a quattro uoci  
 (conforme alcuni ne fanno daco la regola) si incomin-  
 ciara ad intauolare il Soprano, poi il Tenore, et alterna-  
 mente il Basso; Et se l'opera fusse a cinque uoci, dopo  
 che si saranno intauolati (come si è detto) le sopradette qua-  
 tro parti, si intauolerà ultimamente la quinta parte,  
 et essendo l'opera a sei uoci finalmente si deuera intauo-  
 lare




Given all this, if we wish to intabulate a duo, as for example with  $\flat$  quadro in the natural tone, we will refer to the scale of our First Ordine, which serves for that intabulation. And there you find that we have the notes of the Duo, we will apply them to the strings of the Lute played with  $\flat$  quadro in the natural tone. Gleaning from the denotative numbers for those notes we will begin cell by cell to intabulate first the high part, or that of the soprano, and then the low part, or that of the bass (although, this is arbitrary, one can commence first to intabulate the low part and then the high). In intabulating we will intabulate cell by cell the high part, or soprano, and then the bass part, or tenor, or any other part that serves as the lower part. Above the numbers of the intabulation we will proceed by placing, and aligning the signs, or denotative figures of the value, or tempo, with the intabulated numbers that must be played on the Lute in the manner that is seen in the two following intabulations for two voices by us laid out, and for example formed with brevity so as not to elongate them. The first of these intabulations which is in the natural tone with  $\flat$  quadro proceeds with an equal bar, and the second, which is similarly in the natural tone, proceeds with an unequal bar, formed similarly with  $\flat$  quadro.

Duo with equal bars intabulated with  $\flat$  quadro in the Natural Tone




Duo with unequal bars intabulated with  $\flat$  quadro in the Natural Tone




The same above written rule must be observed when intabulating compositions of three voices, having to firstly start to intabulate the high part, or super acute; as for example the soprano. Then the lower part, exempli gratia, the bass. And finally, the middle part, as for example the tenor or contralto. However, this is ad libitum for the intabulator. For (as is seen here in the above placed Duo) one can commence to intabulate from the low part and also from the middle part, as long as they are found to be comfortable, and the entries of the parts or fugues are seen. Therefore, of intabulating a vocal line of three voices we give the example in the two following trios; one composed with equal bars and the other with unequal bars, which by us in the guise of the two above written

vocal lines for two voices, were composed with brevity and intabulated with  $\flat$  quadro in the natural tone by means of our First Ordine.

Trio with equal bars intabulated with  $\flat$  quadro in the Natural Tone



Trio with unequal bars intabulated with  $\flat$  quadro in the Natural Tone



The same above declared rule must be further observed in intabulating works for four voices, for five, for six, and more voices. So if the work is for four voices (conforming with some who have given this rule) one begins to intabulate the soprano, then the tenor, and lastly the bass. And if the work were for five voices, after the above mentioned four parts have been intabulated (as has been said) the fifth part will be intabulated last. And being a work of six voices, finally

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Schubert. The score is written on ten staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics in Latin: "Ave. uleas. mus om-". The fifth staff is a basso continuo line with figured bass notation. The sixth and seventh staves are vocal parts with lyrics: "res in Do. mino". The eighth staff is a basso continuo line with figured bass notation. The ninth and tenth staves are vocal parts with lyrics: "om. res in Do mino". The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score for a choir, featuring multiple staves with vocal parts and a piano accompaniment. The lyrics are in French, including "Eia mater", "Zons", "amo", "ris", and "ne sen". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.









ti - re Me sen - ti - re vim dol - lo - ris vi -

Me sen - ti - revim dol-lo - ris Me sen-ti-re

sen ti - re vim dol -lo - ris Me sen - ti - revim

Me sen - ti - re Me sen - ti - re vim dol lo

ti - re vim dollo - ris vim dol - lo - risvim

3 2 2 0 7 5 7 5 2 5 2 2 2 3 5 2 0 0 2 0 2 0 3 3 0 1 3 0 3 5 2 10 9 10 3 5 2 3 2 2 0 2 3 0 2 3 3

tea - - um lu - ge - amut tea - um lu - ge am  
tea - um lu - ge - amut tea um lu - ge am  
tea - um lu - ge - am ut tea um lu - ge am  
ut tea - um lu - ge - am ut tea um lu - ge - am  
tea - um lu - ge -- amut - tea um lu - ge - am

Regarding the above written quintet intabulated for five voices, it is to advise that below this major sesquialterza  $\Phi_2^3$  which represents a perfect breve, or three semibreves per bar, in the cells assigned with three dots beneath, at each dot there is assigned a semibreve in the same guise as in the above written examples and tablature. Under this minor sesquialterza  $\mathbb{C}_2^3$ , and under this sign  $\textcircled{\bullet}$ , in the cells with three dots assigned, to each dot is assigned a minim. And this serves as general rule regarding any other figure. When three per bar are required, there must be assigned one of the three dots for each of them.

Similarly under this  $\text{C}$  , it produces a semibreve to the value of four minims, or four minims per bar. In the cells that have four dots under them, to each dot is assigned a minim, in the same manner as under this sign  $\text{C}$  producing four crochets per bar, to each crochet is assigned a dot. And this similarly serves as general rule regarding any other note, requiring four per bar, having to assign one of the four dots to each of them. Regarding the tablature of the above written quintet in which (for both the number of parts and also having wanted to intabulate them in their correct voices) there appear some difficult chords or sonorities, it is to advise that for the same purpose we wanted to intabulate them in their correct voices without transposing any part at the octave below or above. It is to advise I say, that we have been obliged in some chords or sonorities to place a less high part on a certain fret on a certain string that on the Lute is higher. This, where we have repositioned the part higher, for example, is seen in the present chord;

7  
5  
5  
8  
0

When the sixth string is played open it is the less high part – G sol re ut– and the fifth string played on the eighth fret (that fifth string is less high than the sixth string) is heard, the higher part, which is B fa ♯ mi, a minor third above the said G sol re ut. So, in

similar occurrences, for greater ease for the human hand, in intabulating, there could be taken such license, bound by necessity, just as we with this chord that on the Lute is very difficult, have used the above written chord which is not very difficult to have in place of the 3, which is

7  
5  
5  
5  
3

on the sixth string, the 8 on the fifth string, and to play the sixth string open in place of the 5 that is found on the fifth string. But this must be done judiciously, being that some have written that one part must not occupy the place of another. The intabulator must be advised, that happening to find in the score of the music tied notes, namely ligatures with both notes good, that is, consonant, as well as having the first note in consonance, and the second dissonant (such ligatures would be of a value of a beat or less and fall on the elevation of the beat or in syncopation). In this case one must intabulate and illustrate with a number, or zero, precisely only the first note of the ligature without the second note being intabulated, with the same number or zero, that is found in the ligature. So, that playing the first tied note one passes and replaces it with the second without replaying, and re-striking the string on its fret. Therefore, for this we see by good intabulators make use of placing a cross X at the base of the number of the first tied note. This cross denotes that the finger must not be removed from the fret where it is, in order to not muffle the sound of the struck string on that fret. Also denoting, the said cross, that the part on which it is found is not moved. Therefore, for the expert contrapuntist and player of the Lute it is to be seen in that place in such a manner that these dissonances are arranged and then resolved, and the parts joined, as if they had before their eyes on the score the same note. All this is further seen in clarity in certain places of our above written intabulations, and particularly in those for five voices.

Nonetheless, as example for greater satisfaction of the curious intabulator, we produce, scored and intabulated, the following duo, that underneath these ancient rhythm signs ♩ ♪ ♪ ♪


80

Le noi trasformati in questo modo  $\text{C}, \text{D}, \text{E}, \text{F}, \text{G}$  che nelle intavola-  
ture per tempo modernamente si usano. Il tempo si ripone  
nel Dialogo primo sopra l'Arca di bene intavolare di Vir-  
gentio Galilei, nella quale intavolatura sono le cui cappel-  
le distinte in una battuta l'una per maggior facilità. Da  
noi in tono segnati li quattro punti in due del luogo delle  
quattro note che uano in una battuta: quali punti non di-  
meno, potiche si sono li segni del tempo sopra l'intavola-  
tura, li segni scancellare) oltre che in li uedono le deci-  
mole usate dal sopraddetto Galilei di pone per il sopravi-  
to effetto, non appaiono come habbiamo detto come li usa) ma  
li bene sopra o sotto alli numeri et anco alli veri dell'in-  
tavolatura, uè appare il non ribattere la seconda nota  
legata, appare ancora il non debere ribattere il  
punto nelle note di medesima battuta, conforme meno si  
ribatte in quelle di ualore di un quarto di battuta, ne-  
meno in quelle di minor ualore.


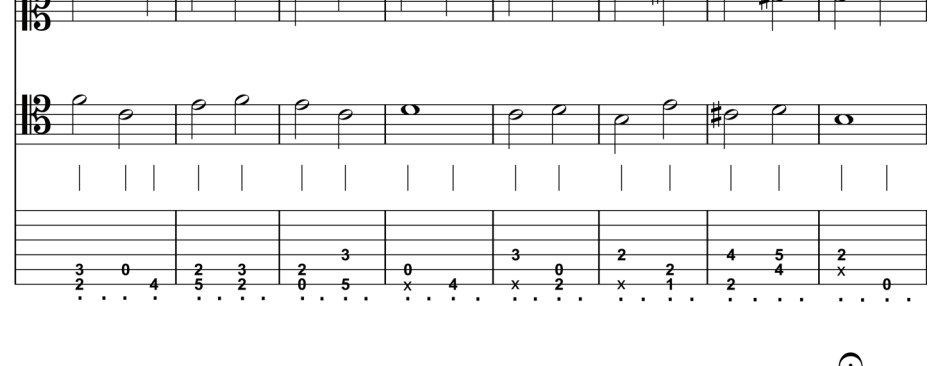

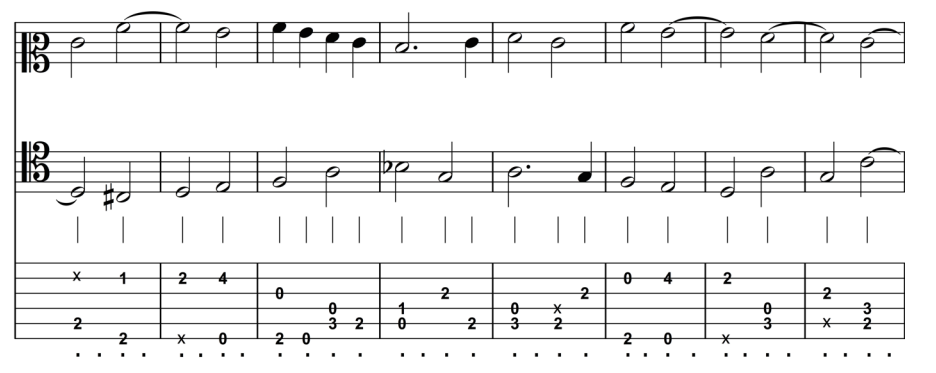
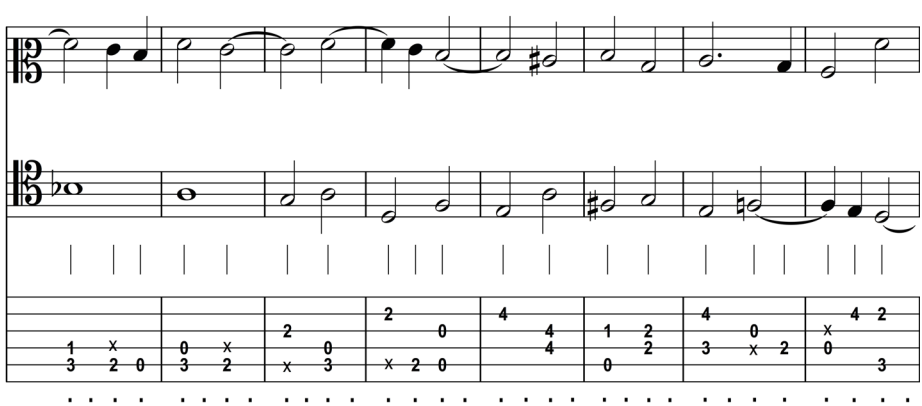
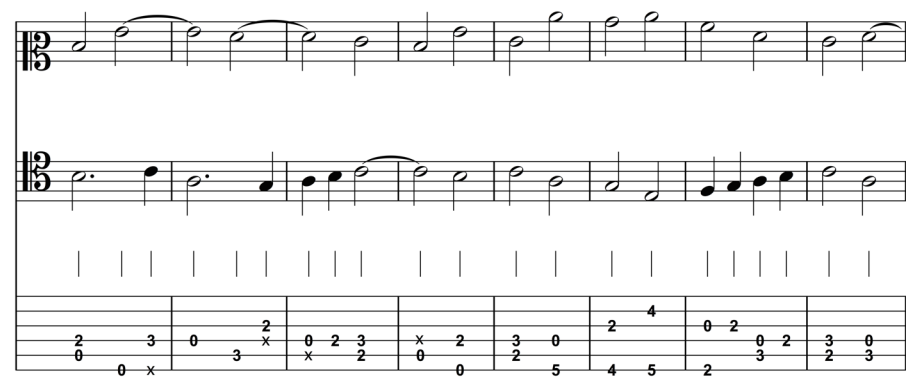

Due del Galilei, dalla cui intavolatura si scorge  
nel segno della croce + non mouere il dito del  
costo, in cui ella si ribatte, et nelle legature  
di ualore di una battuta non ribatterli  
la seconda nota legata, né meno ri-  
batterli il punto posto nelle note  
di medesima battuta.



Ma circa le note di due battute l'una come per esempio circa  
la nota breue H sotto questo segno C. alcuni hanno tenuto oltre  
l'essere ribattuta nella prima semibreue che in ella si contiene,  
deueri, nell'intavolare generalmente anco ribattere nella  
seconda semibreue in lei contenuta come per esempio appare  
negli inflatuati patti cauat dalle intavolature del so-  
praddetto Galilei, il quale dice eller cosa ragionevole  
il ribattere ella breue, ma non così semplicemente o pri-  
uolmente, ma penatamente, dicendo di più che si deue se-  
gnalmente ribattere ne principi, aggiungendo ancora  
che il ribatterla senza proposito e quando non si conuiene  
oltre l'oculare che ella farebbe nelle figure, ne luoghi  
oue ella fossero et oltre il coue la leggierità a molti  
passaggi, generarebbe alle purgate orecchie non picciolo  
fastidio. Il modo che se bene per regola generale le note  
di due battute come per esempio la breue H. deueno come  
si è detto ribattere mieneo dimeno questa regola patisce  
eccezione, per non deueri per le cause et accidenti sopradetti  
sempre



by us transformed into these notes  that in the intabulations for rhythm are currently used, are found printed in the *Dialogo di Fronimo sopra l'Arte di bene intavolare di Vincentio Galilei*. In this tablature (under each cell identified as one bar, for greater ease by us are assigned the four dots indicating the place of the four notes that go in a bar; these dots nonetheless, positioned as they are above the tablature, are usually erased) also are seen the said crosses used by the above-mentioned Galilei. Placed, for the above written effect, not next to (as we have said and as is used) but however above or below the numbers, and also the zeros of the tablature. They appear so as not to re-strike the second tied note. Also, so as not to re-strike the dot on the note of the half bar. Less common is striking those of the value of a quarter of a bar, even those of smaller value.

*Duo of Galilei in whose tablature appear the sign of the cross + to not move the finger from the fret in which it is found, and in the ligatures of the value of a beat to not re-strike the second tied note, neither re-strike the dot placed on the note of half a beat*



But concerning the notes across two bars; the first for example regarding the breve note  under this sign  some have written, besides being re-struck in the first semibreve, in which it is contained, one must when intabulating generally still re-strike on the second semibreve within it contained. As for example below appears in the undermentioned steps drawn from the intabulations of the above-mentioned Galilei who says it is to be something reasonable, the re-striking of the breve, not every time, but thoughtfully, saying further that it must generally be re-struck at the beginnings. Adding further that the re-striking without purpose and when it is not beneficial, not only covers what would be done in fugues and places where they should be, takes away the loftiness from many passages. It would generate empty spaces to the ear not slightly bothersome. In a way that even though for the general rule the notes of two beats, as for example the breve must be (as has been said) re-struck, nonetheless this rule is sensitive to exception, in order to not be obliged for the above-mentioned reasons and mishaps to always

sempre ribattere, conforme si vede nell'istesso passo, appoggiato e citato dal medesimo Galilei, non essere stata ribattuta.

Patti per li quali appare la breue generalmente deueni ribattere nella seconda semibreue in lei conuenuta. Il che si fa anche ultimamente effetto nelle cose infra dell'opere.

The left page contains handwritten musical notation on staves. Below the staves is a large table of numbers, likely representing a rhythmic or numerical sequence. The numbers are arranged in rows and columns, with some numbers underlined or grouped.

Come si vede Terine il detto Galilei intanto che da ueleno di mormorazione antico nella quale con la nuova repertitione si annunzia la coda finale, non solo nel battere della misura, ma anche nell'altra.

Patti per li quali appare contro la regola generale, per le cose le quali non ribatterli la breue nella seconda semibreue in lei conuenuta.

The left page contains handwritten musical notation on staves. Below the staves is a large table of numbers, likely representing a rhythmic or numerical sequence. The numbers are arranged in rows and columns, with some numbers underlined or grouped.

Quello che habbiamo detto del ribattere le note di due battute, il medesimo anco si deve osservare circa la repertitione delle note di una battuta e mezzo come per esempio sotto questa le note di una battuta e mezzo della semibreue col punto di segno C, circa la repertitione di esso punto apposta oltra alla gratia, sonorit  maggiore e molle, che non si diffinita, come si vede ne gli infra patti causati dalle intauolature ag. potendo dal medesimo Galilei, et da altri.

Patti per li quali appare la semibreue puntata ribattere uolte ribattere nel punto e cio patti li per uolte, come anco anco non ribatte l'antiqua nota.

The right page contains handwritten musical notation on staves. Below the staves is a large table of numbers, likely representing a rhythmic or numerical sequence. The numbers are arranged in rows and columns, with some numbers underlined or grouped.

Patti per li quali appare la semibreue puntata molle uolte non ribatterli nel punto e cio patti li per non di, perche le patti come anco per facilità della matina e come ancora per uolte.

The right page contains handwritten musical notation on staves. Below the staves is a large table of numbers, likely representing a rhythmic or numerical sequence. The numbers are arranged in rows and columns, with some numbers underlined or grouped.


Anco le note di valore di una battuta come per esempio la semibreue con punto di segno C, et bene per l'ordinario nell'elevatione della battuta nell'intauolatore non si ribatte, ma si tiene almeno molle uolte, si trouano essere stati ribattuti, ma con grandissima consideratione, e si per o, namente di melodia come si uede apparire nel presente patti, dove della parte del copista, e per la semibreue nella elevatione della misura essere stata da uelenissimo sonatore antico ribattuta, et per il contrario in ffaut canto nel medesimo copista quanto nel batti, si troua non essere stata ribattuta.

medesimo




always re-strike [but] in the way seen in the following steps produced and cited by the same Galilei, to not be re-struck.

Steps for which appear the dotted semibreve very often not re-struck on the dot in order not to obscure the fugue but also for ease of the hand, and also for grace.



Coda, as writes the said Galilei, intabulated by the most worthy ancient player in which the new repercussion re-excites the final chord, not only in the beating of the measure but also on the up beat.

Steps for which appear, against the general rule, for the above mentioned things the Breve is not re-struck on the second semibreve which is contained therein.



That which we have said about re-striking the notes of two beats, the same must be observed regarding the repercussion of the notes of one and a half beats, as for example under this sign C , regarding the striking of the semibreve with a dot ◊' , many times the repercussion of the dot creates gracefulness and greater sonority, anything other than many other tedious difficulties, as seen in the below steps drawn from the intabulations produced by the same Galilei, and by others.


Steps for which appear the dotted semibreve is often re-struck at the dot in order for grace and also not to leave the harmony empty.



Steps for which appear the dotted semibreve very often not re-struck on the dot in order not to obscure the fugue but also for ease of the hand, and also for grace.



Also the notes of a value of a bar, as for example the semibreve under this sign C (even though ordinarily in the elevation of the beat when intabulating they are not re-struck) nonetheless many times they are found re-struck but with maximum consideration for delight and for embellishment of melody, as is seen appearing in the present steps; where the part of the soprano on A la mi appears as the semibreve in the elvation of the measure to be by the most worthy of ancient players, re-struck. And for the contrary on F fa ut as much in the same soprano as in the basses is seen to not have been re-struck.



medietatem in valle note di valore di 64 cerdi di battuta  
come per esempio nella minima col punto di sotto e sotto  
sepo C. da alcuni è stato usato di ribattere esso punto. Il  
di altri fanno detto non essere ben fatto, perchè con sì quella  
percussione non è stato che generar confusione senti alcuna  
utilità onde nell'intendere il punto in detta minima non  
si deve percepire come and ribatter non si deve nelle  
note di minor valore di lei: come nella semiminima sotto  
questo medesimo sepo C. e come ancora non si deve  
distinguerne in quelle figure che con battuta ineguale se  
ne mandano 64 a battuta come nella minima sotto  
questo <sup>minore</sup> sepo C.  $\frac{3}{2}$  e nella semibreve sotto questa se  
po  $\frac{3}{2}$  quialtera C.  $\frac{3}{2}$  e sotto questa bigla O  $\frac{3}{2}$  di tutto  
quello che ha batten detto qui ne appariscono gli esempi.

Puncta da alcuni malamente  
ribattuto nella miniera.

Pure con giusta ragione non  
ribattuto nella minima



Pure con giusta ragione non ribattate nella semiminima loco  
questo segno C, ne meno nella minima loco questa setquialte  
na, ne meno nella semibreve loco questa tripla  $O \frac{3}{2}$



Apparendo dunque per la cose sopradette e per li soprambi  
 ti esempi a quattro uoi le note di una battuta e una  
 come per esempio la breu sotto questo segno C, tal uolta secondo  
 il breu effetto che se ne sente, si batte nel principio della seconda  
 semibre in lei contenuta, et per il contrario tal uolta non si batte  
 si; il che si osseruano nelle breui che nella longa o matina si  
 conuengono come si conuene dall'esempio a quattro uoi della  
 sopradetta nota, et similmente secondo la qualita dell'effetto  
 che se ne fa apparendo le note di una battuta e mezzo, come per  
 esempio la ~~breu~~ breu col punto sotto questo medesimo segno  
 tal uolta nel punto si batte, et tal uolta non si batte, et  
 medesima maniera habendosi le note di una battuta, per il medesimo  
 breu effetto che se ne sentano che si batte non si toglino  
 tal uolta essere ribattute. Per quella di archa e di ribati  
 nento il diligensissimo auolatore insieme col gouernar, col uo  
 to deuera adoprare il regno et esser cauto e pigro in  
 ribattere et per il contrario in non ribattere le sopradette  
 et, auuertendo che le deu ribattere mentre si auergera che

La coesistenza, cioè, è il non ribattere, togliere, oltre l'armonia, la consonanza, la spazia e la leggiadria all'intervallatura di tali note, e all'inverso, non le deve ribattere, mentre si accadrà che la repulsione, oltre il rendere ben giusto difficoltà nel portar della mano, apporti noioso concerto con adombrare le pure e offuscare i palpigi.

Se poi nell'intenditore occorrerà pigliarli più parti peruen-  
cere et affioncarsi insieme in unisono, una sola corda potrà  
sopplire per tutte le dette parti come si comprende dal primo  
di gli infrascripti due esempi; ma per richiararli, nell'istessa  
del Reuto l'unisono in diverse corde e tali: ciò è, per sonarli  
in detto strumento ciascuna nota in differente tali e cor-  
de conforme a scale ne soprascripti nobis Dodici ordini in  
metto alle scale Musicali per li quatro e per b molle; pero  
nel peruenire et affioncarsi insieme più parti in unisono (dove  
il poter seruire per tutte una corda sola) si possono ancora  
nell'intenditore esse parti rappresentate e far sentire in  
più corde e tali in unisono, come mostra il secondo de sotto-  
scripti due esempi.

Esempio primo che mostra  
una sola corda tagliare per  
due parti in unisono.

Tempi secondo. Se mostra due  
corde toccate in unisono servi-  
re per due parti in unisono.



Ma se nell'incordare ti trovaranno più parti le quali non si  
possono o permutino insieme in  
unisono; Ma ti bene l'altro per  
ma una parte l'altra paroli  
una dopo l'altra uodino in  
quella che ti ferma a cor-  
dare l'unisono; in tal caso la  
corda in cui ti ritrova la per-  
ta ferma, e anco uolte l'uni-  
sono ti douera ribattere, e co-  
ciare, quando uolte in unisono  
la parli l'una dopo l'altra  
e andranno a ribattere  
come chiaramente mostra il  
presente esempio nella corda  
di C solfa ut acuto nella par-  
te del Tenore et dell' due con-  
tralti.

E poi quale *gioco* batterà più di una volta nella medesima corda come qui ti uede  
 ancor de esta nota ti potti  
 no profenire in *legatura* cioè *legare* come qui per cleo.  
 più da noi ti dimostrò.  
 mi ne citemo i modi il com.  
 positor ti sarà con viacino  
 di ribattere se intie nell' istessa corda. l' intaudatore ane  
 esso nel luto ribattendole nella medesima corda. *Se* l'ave  
 deuera intaudare, ancor de la seconda nota ribattuta  
 uenille



similarly in the notes of the value of three thirds of a bar as for example in the minim with a dot  $\underset{\cdot}{\text{C}}$  under this sign  $\text{C}$ , by some it was practice to re-strike the dot, which others have said not to be well done; because overdoing the percussion does none other than create confusion without any usefulness. Therefore, in intabulating the dot in said minim one mustn't strike neither re-strike the notes of smaller value than them, as in the crochet under this same sign  $\text{C}$ , and also one mustn't re-strike, in those figures with an unequal bar, as they produce three per bar in the minim under this minor sesquialterza  $\text{C}_2^3$ , and in the semibreve under this major sesquialterza  $\phi_2^3$ , or under this triple  $\text{O}_1^3$ . Of all that we have said here appear the examples.

Dot by some badly restruck on the minum.



Dot with correct reasoning restruck on the minum.




Dot with correct reasoning not restruck in the semiminum under this sign C, neither in the minum under this sesquialterza C neither in the semibreve under this Tripla O



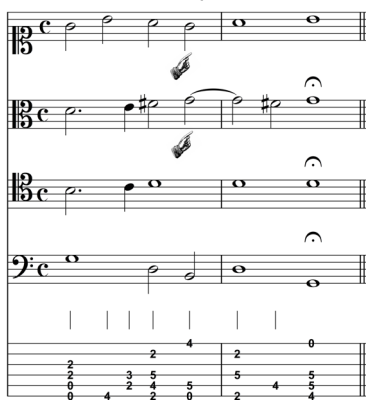
Appearing therefore for the things mentioned above and for the above shown examples for four voices; the notes with a value of two beats, one for example the breve under this sign  $\text{C}$ , sometimes according to the fine effect that is heard, is re-struck at the beginning of the second semibreve contained therein; and for the contrary of this it is not re-struck. This is observed further in the breves as well as the longas, or maximas, as is understood from the example for four voices from the above; and similarly according to the quality of the effect that is heard appearing with the notes of a beat and a half, as for example the semibreve with a dot under this same sign  $\text{C}$ , the dot is sometimes re-struck and sometimes not, and similarly seeing the notes of a bar, for the same effect that is heard (still that to re-strike is not usual) at that time is to be re-struck. For this array of re-striking, the diligent intabulator together being governed by their ear must employ intelligence, prudence, and thought in re-striking, and for the contrary when not re-striking the above-mentioned notes, advising, that they must be re-struck while realising that the

the silence, namely, not re-striking, takes away, other than the harmonious consonants, the grace and the delightfulness from the intabulation of those notes. And conversely, they mustn't be re-struck, while it is noticed that the repercussion, other than rendering it often difficult for the hand, you produce a tedious concert when obscuring the fugues and blurring the passages. If then in the intabulating one happens to find oneself multiple parts to re-strike and faces together in unison playing only one string, he can make a substitute for all the said parts as is understood from the first of the below written two examples. Seeing as there are found on the fret board of the lute unisons on different strings, and frets, namely, playing on said instrument same notes on different frets, and strings, they are seen in our above written twelve Ordini by means of the musical scale with *b quadro* and with *b molle*. However, in re-striking and dealing with multiple parts together in unison (other than it being able to use just one string only) they can still be, in the intabulating of these parts, represented and made heard on more strings, and frets in unison, as shows the second of the below written two examples.

First example that shows only one string substitute for two parts in unison.



Second example that shows two strings played in unison serve for two parts in unison.

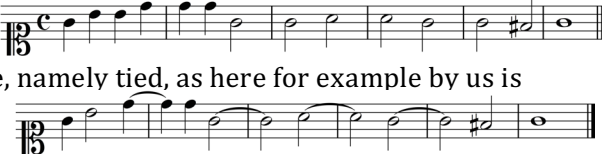


But if in the intabulation there are found more parts that are not struck together in unison, but as they form one part, the other parts one after the other would stay firm and play the unison. In that case the string, on which is found the stationary part, is struck and played, as many times in unison as the parts one after the other are re-struck, as clearly shows the present example on the note of C sol fa acute in the part of the tenor and of the two contraltos.

If then some parts fall more than one time on the same note as here is seen here;

still, these notes can be articulated in ligature, namely tied, as here for example by us is demonstrated;

Nonetheless, because the composition will be pleasing when re-striking the same note untied, the intabulator, when re-striking it on the Lute on the same string untied, it must be intabulated, even if the second note re-struck were dissonant



venisse dissonanze et arie in calenda come appare in questo  
esempio levato dalle intavolature del sopranista Talibei.

Ma se nella partitura della musica si trouera qualche parte au-  
ta andare sotto alla parte meno acuta, o sotto alla parte graue  
cioè, se si trouera il soprano andare sotto al contralto o  
il contralto sotto al Tenore, o pure il Tenore, o uero il con-  
tralto sotto al Basso, in tal caso nell'intavolare si deuera  
toccare la parte acuta che uia sotto la meno acuta, nel  
tasto o corda, oue ella scende presuppouendosi che la parte  
acuta si conuertita nella meno acuta. con prezzoposti all  
incontro che la parte meno acuta nella più acuta si conuertita  
con deuera toccare nella corda o tasto oue ella si ritorna  
e se il contralto o Tenore andaranuo sotto al Basso, in tale  
occasione seruendo in loco di Basso, si deuera intavolare  
nelle corde graui oue si troueranno, con intavolarli all  
incontro il Basso nelle corde oue ella topra al Tenore, o lo-  
pra al contralto si ritrouerà conforme mostra il presente  
esempio. ma questo haue pre giudicio di uenire accio non maneg-  
nello parte che non appare il moto istesso delle due octave o del-  
le due quinte se bene questo non haue giudicio di uenire accio non maneg-

Se poi nell'intavolare si affrontassero sopra una corda del  
l'istesso due parti distanti tra di loro per l'intervallo  
di una corda minore ouero di una corda maggiore come  
per esempio se una parte si affrontasse stare in una  
corda toccata a uoto et l'altra per la distanza di una  
corda minore sopra si trouasse nella medesima corda al  
tasto

terzo tasto o pure per la distanza di una corda maggiore  
sopra si trouasse in questa corda al quarto  
come qui da noi è dimostro:  $0\ 3\ 0\ 4$   
in tal caso per non poter nel medesimo  
istesso toccare e far sentire due parti  
in una istessa corda. l'intavolatore sarà necessitato  
pigliare la parte più bassa come per esempio quella che  
sta nel terzo cioè nella corda a uoto  
et trasportarla nella corda uicina più  
bassa. Et lo terzo cioè nel tasto che con  
esso terzo fa unisono come qui si uede  
onde in cambio del sopranista Basso che sta nella  
seconda corda si uenie a toccare la terza corda al  
quinto tasto con farli unisono con tale trasportamento  
la terza minore o la maggiore nelle sopranista  
due corde, e se la detta terza corda  
fusse impedita da qualche altra per  
la corda qui apparisce. in tale  
occasione la parte che col terzo impedisce la detta  
corda corda si trasportata nella corda  
uicina sotto di lei uenendo cioè a tre  
portarsi nella quarta corda al quarto  
tasto che è unisono con la terza corda  
a uoto come si uede in queste chiami: et tale ordine  
di trasportamento di corda in corda nell'occasione si  
deuera osservare dal buon giudicio dell'esperto e dili-  
gente intavolatore.

Oue di questo non è da tacere che essendo soliti tal uolta li con-  
positori di porre nel principio delle cantilene loro auanti a tuoc-  
le parti una pausa comune non si tenenno sotto la battuta  
eguale di semiminima e di minima, ma ancora sotto l'ine-  
qual battuta di semibreue per tanto il buon intavolatore  
per mostrare in ciascuna cantella la battuta incisa o il  
tempo intero col quale la composizione è numerata, deuera  
farli apparire essa pausa comune con la sua nota, pos-  
ta non sopra la prima batta o chiave della sua intavola-  
tura ma si fene un poco più auanti, come appare ne seguenti  
esempi nell'ultimo de quali apparisce anchora alcuni essere  
tali soliti indicarsi l'intavolatore con battuta ineguale con  
una cifra ternaria 3 posta nel principio di esse ancor  
che tal cifra non u' occorra per apparire manifestamente  
il tempo ternario dal numero delle note segnate sopra  
la cantella

Ma se detta pausa comune con aspettata uenire parte sarà posta  
in mezzo o nel processo della cantilena. di giunta ragione nella in-  
tavolatura si deuera mostrare con la sua nota posta sopra la  
cantella, quale cantella sotto di essa nota habbia il luogo uo-  
gano senza numero alcuno. Il che seruira per indicare che  
in col suoto il sonatore debba far pausa per lo spazio del  
tempo che mostrerà la nota sopra posta come mostrano li  
quattro seguenti esempi



were dissonant and further still in a cadence, as appear in this example taken from the intabulations of the above cited Galilei.

But if in the score of the music is found a high part that goes below the part less high, or below the lower part, namely, if the soprano is found to go below the contralto, or the contralto below the tenor, or the tenor, or the contralto below the bass; in that case in the tablature one must play the higher part that goes below the lower part on the fret or the string to where it descends, presupposing that the high part is converted to the less high part. Assuming to the contrary that the lower part going to the higher part is converted by playing the string or fret where it is found. And when the contralto, or tenor goes below the bass, in that occurrence serving as the bass, they must be intabulated using the bass strings, where they are found on the tablature against the bass which is on the strings above the tenor, or above the contralto, as shows the present example. But this must be done judiciously, especially so the outer parts do not have movement in two octaves, or two fifths, although this sound, especially on the Lute, seems to be tolerable; as some forced movements can't be avoided.

If then in intabulating there were to be found on one string of the Lute two parts distant from each other by the interval of a minor third, or a major third: as for example if a part is found to be on an open string and the other at the distance of a minor third above is found on the same string at the third fret,

or the distance of major third above, that note is found on that string on the fourth, as here by us is demonstrated. In that case, not being able to play in the same instance and made to be heard two parts on the one string; the intabulator will be necessitated to take the lower part, as for example that which is on the zero, namely, on the open string and shift it to the near string, lower than that zero, namely, on the fret with which the zero is in unison as here is seen; Therefore in exchange of the abovesown zero that was on the second string, it is played on the third string at the fifth fret making that shift of the minor third or the major on the abovesown two strings, and if the said third string were to be impeded by some other par, as appears; in this occurrence, the part with the zero that impedes the said third string is transported to the near string under it, coming as such to be transported on the fourth string at the fourth fret, which is in unison with the third open string as is seen in these chords;

And this rule of necessary shifting from string to string must be observed with the good judgement of the dilligent expert intabulator.

Other than this it is not to be left out that it is normal at times that composers place at the beginning of their pieces on all the parts a shared pause, not only below the equal beats of a crochet and of a minim; but also under the unequal beats of a semibreve. So that the good intabulator shows in each cell the whole bar or the whole beat, with which the composition is counted, he must show that common pause with its note, placed not above the first chord or sonority of the tablature but however a little bit in front; as appears in the following examples, in the last of which appears, as per custom, indicating the tablature of unequal bars with the ternary figure 3, placed at the beginning of it. Also this figure is needed to clearly demonstrate the ternary tempo of the number of notes which are signed above the boxes.

But if said common pause on all parts is placed in the middle or during the piece; for good reason, in the intabulation it must be shown with its note placed above the cell. The cell under that note should have the space vacant without any number; which will serve as evidence that there the player must do a pause for the space of time that the note above shows, as is shown in the four below-placed examples.

Se poi si travassero nella partitura della musica et nell'ele-  
zione della battuta due parti ribattute insieme in seconda  
come per esempio una in seconda e l'  
altra in ottava col basso, cioè una in con-  
sonanza e l'altra in dissonanza col basso  
et in tal rali intavolare le due parti  
si affrontassero in una istessa corda del  
lento come per esempio una nel primo  
tasto della corda corda et l'altra nel terzo  
tasto di ella corda corda et se fute scomodi  
il trasportare l'una delle due parti in  
altra corda, il buono intavolatore, tralasciando  
secondo d'intavolare la parte dissonante  
in tal volta potrà coltessere dalla neces-  
sità prendersi licenza d'intavolare sola  
mentre la parte consonante matematicamen-  
te se l'intavolare la parte dissonante  
tediosa e generale confusione nel tempo  
conforme tra l'intavolatore e il cantore  
del predetto Zallai vediamo haver fatto  
valere il suo intavolatore an-  
cio nel presente fatto da noi di sopra  
un'altra volta del tutto. Dove tralasciando ogni  
la parte del Tenore d'intavolare la lettera et anco la  
lettera doppo di lei, per istantaneamente intavolata l'ottava  
della parte del Contralto accompanandola in corda  
col soprano.

Se dovesse intavolarsi una cantilena, che incominciasse  
se con battuta ineguale come per esempio sotto questa  
qualche C<sup>3</sup> et nel proello del canto, come per esempio  
sotto questo semplice come C. u. i. entrasse a cantare con bat-  
tuta eguale et poi u. i. ritornasse a cantare con bat-  
tuta ineguale sotto questa medesima scappialtera, in que-  
sta occasione, ancor che sopra la costellata quanta delle note  
per sopra del tempo sia per se stessa indistincta come di sopra  
si è detto del sonare sotto l'eguale o sotto l'inequale battuta,  
noner dimeno mentre si intavolano simili compositioni  
che usano variando il tempo della battuta, non è altro  
che bene per diavola di chi l'ona di porre la presenza  
cifra cernaria 3, nell'incominciare a sonare con bat-  
ta ineguale, et entrandosi a sonare con battuta eguale  
non è altro che bene di indicarla col segno del tempo bi-  
nario, come per esempio col presente semicircolo C. et vi-  
entrandosi a sonare per battuta ineguale non è altro che be-  
ne di collocarvi di nuovo la soprano batuta cifra cernaria  
conforme da molti si è usato nella maniera che si vede in questo esempio.

Per il contrario se l'opera che si intavola incominciare con battuta  
eguale et poi entrare con battuta ineguale et di poi ritornare a  
cantare con battuta eguale, non è altro che bene nell'incomin-  
ciare nell'entrare la battuta ineguale di porre per indizio di ella  
la presenza cernaria cifra 3, et poi nell'entrare la battuta  
eguale non è altro che bene collocarvi per denotazione di lei il se-  
gno del tempo binario come per esempio il presente semicircolo  
C. Ne resti l'opore nell'incominciare delle intavolature, mentre si  
sona con battuta eguale sotto questa sona C. C. il non veder  
nè alcuno di loro, può nel principio delle compositioni mentre  
non vi è posto alcun segno di tempo si presume cantarsi ogni  
cosa imperfettamente cioè sotto il segno del tempo imperfetto  
con battuta ineguale. Il tutto chiaramente si vede nell'presente  
certo compotto et intavolato da me Pier Francesco Valentini.

Tu Re sis al.

Re. sis al. ca: nua et porta ce

porta lu. cis fulgida et porta lu.

Per il contrario



If then are found in the score of the music and in the elevation of the beat, two parts that are restruck together in seconds, as for example one in sevenths, and the other in octaves with the bass, namely, one in consonance and the other in dissonance, and if in that intabulation the said two parts were to meet on the same string of the Lute, as for example one on the first fret of the third string, and the other on the third fret of the third string, and if it were uncomfortable to transpose one of the said parts on another string; the good entabulator leaves out the dissonant part, as at times obliges the necessity to take licence to intabulate only the consonant part, especially if intabulating the dissonant part would irk and would generate confusion in the sound. Among the intabulations produced by the above-mentioned Galilei, we see him to have been the most praise worthy player of ancient intabulators. The present step by us again is described; in leaving out the tenor part when inbatulating the seventh, and also the sixth after it; he places simply in tabature the octave of the contralto part accompanying it in thirds with the soprano.

If there is needed to be intabulated a piece that begins with an unequal bar, as for example with this sesquialterza  $C_2^3$ , and in the course of the piece, as for example under this simple sign  $C$ , one begins to sing with equal bars, and then if one returns to sing with unequal bars under the same sesquialterza; in this occurrence above the cell of the tablature there are placed the amount of notes according to the tempo sign that would give evidence (as is said above) as what to play under the equal or unequal beat. Nonetheless, as there are similar compositions intabulated that vary the tempo of the bar, it is good for the clarity of he who plays to place the present ternary figure 3, when commencing to play with an unequal beat, and starting to play with an equal beat it is good to indicate it with the sign of binary time, as for example with the present semicircle,  $C$ , and re-entering to play unequally it is good to collocate again the above shown ternary figure, as by many is used in the manner that is seen in this example;

This musical score example illustrates a piece with alternating equal and unequal bars. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a lute tablature at the bottom. The piece begins with an unequal bar (sesquialterza  $C_2^3$ ) and then transitions to equal bars. The ternary figure 3 is used to indicate the tempo change. The tablature shows the fret positions for each note, with numbers 0-5 representing the frets.

On the other hand, if the work that is intablated were to commence with an equal bar, and then to enter with an unequal bar and then return to sing with an equal bar; it is good in the intabulation at the entering of the unequal bar to place there as evidence of it the present ternary figure 3, and then in re-entering of the equal bar it is good to place as indicator of it the sign of the binary time as for example the present semicircle  $C$ . Neither should it bring confusion at the beginning of the tabature, although one plays the equal bar under these signs.  $\text{C}^{\text{C}}$ , if one does not see any of them; because in the beginning of the composition while there isn't placed any tempo sign, it is presumed to be sung imperfectly, namely, under the sign of imperfect tempo with an unequal beat. All is seen clearly in the present trio composed and entabulated by me Pier Francesco Valentini.

This musical score example shows a piece with alternating equal and unequal bars. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a lute tablature at the bottom. The piece begins with an equal bar and then transitions to unequal bars. The ternary figure 3 is used to indicate the tempo change. The tablature shows the fret positions for each note, with numbers 0-5 representing the frets.

This musical score example shows a piece with alternating equal and unequal bars. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a lute tablature at the bottom. The piece begins with an equal bar and then transitions to unequal bars. The ternary figure 3 is used to indicate the tempo change. The tablature shows the fret positions for each note, with numbers 0-5 representing the frets.

This musical score example shows a piece with alternating equal and unequal bars. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a lute tablature at the bottom. The piece begins with an equal bar and then transitions to unequal bars. The ternary figure 3 is used to indicate the tempo change. The tablature shows the fret positions for each note, with numbers 0-5 representing the frets.

cis fl. gida Vitam dat per Virginem  
 luis fl. gida Vitam dat per Virginem  
 cis fl. gida Vitam dat per Virginem  
 3 2 2 4 2 4 5 0 4 2 2 0 4 2 4 0  
 2 0 2 4 2 4 2 2 3 2 2 3 2 2 0 2  
 2 0 2 4 2 4 2 2 3 2 2 3 2 2 0 2

ces redempti ces redempti pla uideu Vitam  
 per ces redempti pla uideu Vitam  
 per ces redempti pla uideu Vitam  
 4 2 0 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2  
 3 0 2 0 2 3 4 0 2 4 4 2 2 2 0 0  
 2 3 2 3 2 3 2 3 2 2 2 0 0 0 0 0

Consideratione sopra le bove o chiau principali  
 del Lento et sopra le loro derivato e anco  
 trasportati chiau si possono:

Doppo l'aver noi a ballanda ragionato della Regola  
 e della maniera d'intaulare nel Lento Romiano et  
 per cosa non solo curiosa, ma anco di utilita dimostrar  
 le bove o chiau principali di detto strumento, con fare  
 apparire insieme in qual maniera da esse ne naschi  
 no molte altre che loro derivato si possono chiamare co  
 potenti anco nominare trasportati con altri casi sopra si  
 de venendo noi alla Consideratione o Dimostrazione loro di  
 ciamo nelle sei corde principali del Lento le bove che uiti  
 formano essere di tre sorte, cio e alcune si toccano con tut  
 te le loro corde a uoto senza essere calceggiate Altre in al  
 cune corde si calceggiano et in altre si toccano a uoto, et  
 altre in tutte le corde loro si toccano calceggiate. Dove e da  
 avvertire che le bove che si toccano con tutte le corde loro cal  
 ceggiate sono bove trasportati o derivati dalle bove toccate  
 con tutte le corde loro a uoto, o uero dalle bove toccate in  
 alcune corde calceggiate et in altre a uoto.  
 Le bove o chiau che si toccano con tutte le loro corde a uoto si  
 possono in un certo modo chiamare bove principali ma di r  
 minia non completa, essendo che non sono formati di tre con  
 sonante di diversa natura, cio e di terza quinta et ottava,  
 o uero della scala in luogo della quinta, cio e di terza, sesta  
 et ottava; ma costano di una o di due delle dette consonan  
 te; costando medesimamente di simili intervalli o consonante

le chiau loro derivato o trasportati le quali sono calceggiate  
 di mano in mano nelle medesime loro corde in un certo modo  
 come qui di sotto manifestamente appare.  
 Provo chiau a uoto con le loro derivato o trasportati

Bove derivato o trasportato.  
 Bove derivato o trasportato.  
 Bove derivato o trasportato.  
 Bove derivato o trasportato.  
 Bove derivato o trasportato.

Ma le bove o chiau che in alcune corde loro si toccano a uoto  
 et in altre calceggiate come sopra presenti  
 qui deturati per di  
 mostrare i nomi loro  
 si possono ueramente  
 chiamare bove di r  
 minia perfetta per che  
 re pieche di consonante  
 et hanno anco esse le  
 loro derivato o traspor  
 tati, quali anco  
 di sotto in tutto in  
 tutte le medesime corde loro calceggiate con servire in esse  
 in un certo modo in luogo del principio del Lento il dico  
 indice della mano sinistra quando ordinatamente sopra esse  
 e sei le corde principali di detto strumento come qui sotto si di  
 mostra et in pratica appare.

Provo chiau toccati in alcune corde loro a uoto et in altre  
 trasportati con le loro bove derivato o trasportati

Bove derivato o trasportato con prime bove minori  
 Bove derivato o trasportato con prime bove minori in altro modo  
 Bove derivato o trasportato con chiau di mezzo o prime bove maggiori  
 Bove derivato o trasportato con chiau di mezzo o prime bove maggiori  
 Bove derivato o trasportato con chiau maggiori



**Considerations on the principal chords or sonorities of the Lute and on their derivations that can also be called transpositions**

After having reasoned enough on the Rule, and of the manner to intabulte on the Lute, we regard to be a thing not only curious, but also of usefulness, to demonstrate the principal chords or sonorities of said instrument, showing together, in that manner of theirs, that in them are hidden many other chords that can be called their derivations, being able to also call them transposed on other frets above. Therefore, coming to the consideration or demonstration of them, we say that on the six principal strings of the Lute, the chords which are formed, are to be of three sorts, namely some are found with all their strings open without being fretted, others on some open and fretted strings, and others when all the strings are played fretted, they are chords transposed or derived from the chords played with all their strings open, or from the chords played on some strings fretted and on others open.

The chords or sonorities that are played with all their strings open can in a certain way be called principal chords, but of harmony not complete; being that they are not formed of three consonances of different nature, namely of a third, fifth, and octave; or of the sixth in place of the fifth, namely a third, sixth, and octave; but comprise of one, or of two of the consonances. Being made up of similar intervals or consonances,

their derived or transposed chords, are fretted little by little on the strings on one fret only, as here below clearly appears.

Open chords or sonorities and their derivations or transpositions

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Derived or transposed chords

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Derived or transposed chords

0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10

Derived or transposed chords

But in the chords or sonorities that have some notes played open

and others fretted

are presently

illustrated in

order to demonstrate

their names; they

can truly be called

chords of perfect

harmony, for being

full of consonance, and they have also their derivations or

transpositions, they are fretted fret by fret on all their same

strings, and serve in a certain way in place of the bridge of the

Lute with the index finger of the left hand stretched ordinarily

above all the six principal strings of said instrument, as here

below is demonstrated and in practice appears.

0 0	0 0	0 0	0 0
2 2	2 2	2 2	2 2
1 1	1 1	1 1	1 1
0 0	0 0	0 0	0 0

First minor chord

In another way

Central sonority or first major chord

In another way

0 0 0	0 0 0	0 0 0	0 0 0	2 2 2	2 2 2	3 3 3	3 3 3
2 2 2	2 2 2	2 2 2	2 2 2	0 0 0	0 0 0	1 1 1	1 1 1
3 3 3	3 3 3	3 3 3	3 3 3	0 0 0	0 0 0	0 0 0	0 0 0
2 2 2	2 2 2	2 2 2	2 2 2	1 1 1	1 1 1	2 2 2	2 2 2
0 0 0	0 0 0	0 0 0	0 0 0	2 2 2	2 2 2	3 3 3	3 3 3
minor sonority	major sonority	minor sonority	major sonority	barre minor	barre major	large sonority	large sonority

Chords or sonorities played with some open strings and others transposed, with their derived chords or transpositions

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9

Derived or transposed chords, with the first chords minor

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11	12 12 12

Derived or transposed chords, with the first chords minor in another way

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9

Derived or transposed chords with central sonorities or first major chords

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11	12 12 12	13 13 13

Derived or transposed chords with central sonorities or first major chords in another way

0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11	12 12 12
1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9

Derived or transposed chords with minor sonorities

0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11	12 12 12
2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9	10 10 10	11 11 11
0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8	9 9 9

Derived or transposed chords with major sonorities





0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Derived or transposed chords with minor sonorities

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Derived or transposed chords with major sonorities

2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Derived or transposed chords with minor barre

2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Derived or transposed chords with major barre

3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11	12	12
0		1		2		3		4		5		6		7		8		9	
1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10
0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9
3		1		2		3		4		5		6		7		8		9	

Derived or transposed chords with large sonorities

Beyond some other chords or sonorities like the present, and others for the difficulty of their derivations, are by us left out, there are also the minor and major barres, those which are contained in some of the abovementioned chords or sonorities. We can nonetheless say that they are dependant on the present chords or sonorities of non perfect harmony, but made up solely of minor barres of a minor third; and in the major barres of the major third as here below clearly are seen after the description of the chords together with thier derivations. These barres by us not only are placed simply but also full of some other consonance with the first chords having barres of only two strings.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Derived or transposed chords

0	1 1 1 0	2 2 2 1	3 3 3 2	4 4 4 3	5 5 5 4	6 6 6 5	7 7 7 6	8 8 8 7	9 9 9 8
1	0 0 2 2	1 1 3 3	2 2 4 4	3 3 5 5	4 4 6 6	5 5 7 7	6 6 8 8	7 7 9 9	8 8 10 10

Derived or transposed chords with minor barre

0	0	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	6	6	6	6	7	7	7	7
						0				1					2			3				4				5	
1	1	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	6	6	6	6	7	7	7	7	8	8	8	8
						3		4				5			6			7				8					

Derived or transposed chords with minor barre

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Derived or transposed chords or sonorities with minor barre

0 0 0	1 1 1	2 2 2	3 3 3	4 4 4	5 5 5	6 6 6	7 7 7	8 8 8
0	1	2	3	4	5	6	7	8
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8

Derived or transposed chords or sonorities with major barre

0 0 0 0	1 1 1 1	2 2 2 2	3 3 3 3	4 4 4 4	5 5 5 5	6 6 6 6	7 7 7 7
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7
2 2 2 2	3 3 3 3	4 4 4 4	5 5 5 5	6 6 6 6	7 7 7 7	8 8 8 8	9 9 9 9

Derived or transposed chords or sonorities with major barre

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11	12 12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Derived or transposed chords with major barre

We won't rest in saying that although the present chord seems that it is not a principle chord, even though it is a derivation of this, nonetheless by playing therein its first string open we consider it in a certain way as principal, we don't want to fall short in illustrating it together with its transpositions or derivations.

3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Appearing therefore in the above written manner, the principal sonorities or chords of the Lute have their derivations or transpositions, and in those derivations or transpositions seeing in practice that the index finger of the left hand extends over all the strings and serves in place of the bridge or nut of the Lute. From that extension the player can draw from it the greatest usefulness. Which is, that the passages that he will play above the principal chords (as long as they are done with ease) can be done transposed in the derivations from those principal chords, using (as is said ) the extended finger in place of the nut of the Lute. Of which the diligent Reader will remain fully capable, when considering the passages firstly done in the above mentioned principal chords and then by the example redone, and transposed in their derived or transposed chords.

0 2 3 2 0 2 3 3 2 0 2 3 2 0 3 1 0 1 3 0 2 3 0 2 3 2 3 0

### Principal chords with passages

Derived or transposed chords at a semitone above with the same passages

### Principal chords with passages

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system with five staves. The notation includes a key signature of one flat (B-flat), a common time signature (C), and a 2/4 time signature. The melody is written on the top staff, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The accompaniment is written on the four lower staves. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the main melody and accompaniment, and the second measure contains a repeat of the melody and accompaniment. The score is written in a clear, legible font, and the notation is accurate and complete.

Derived or transposed chords at a tone above with the same passages

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system with three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the main melody and accompaniment. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure concludes the piece with a final chord and a double bar line.

### Principal chords with passages

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody, featuring a series of eighth notes and a half note. The third system concludes the piece with a final half note and a double bar line. The score is written in a simple, clear style suitable for a children's songbook.

Derived or transposed chords at the minor third above with the same passages

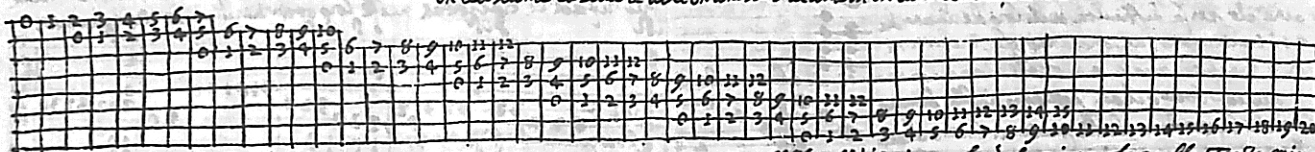
The musical notation for 'The Little Boat' consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, and G3. The bass line has notes G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, and C2. The second measure has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, and G3. The bass line has notes G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, and C2. The third measure has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, and G3. The bass line has notes G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, and C2. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Regola di intavolare, cioè di povere in  
altra intavolatura trasportare nel Reuto  
a quegli intervalli che il sonatore desidera  
operare, o sonare in due strumenti  
di già intavolare

Se il sonatore suona una composizione, un ricercare o qualche  
voglia altra sonata intavolata nel Reuto et oltre il sonatore  
la forma che si ritrova intavolata, se la desidererà rintangola-  
re e sonare trasportata ad un semitono sotto o sopra, o ve-  
rà a un tono sotto o sopra, o veramente a qual si voglia altro  
intervallo sotto o sopra. Per far questo secondo l'ordine della pre-  
sente regola dovrà sapere di quanti semitoni è composto l'in-  
tervallo a cui trasportata desidera rintangolare la sonata.  
Dove noi accio degli intervalli multi formati con semitoni ne-  
lla informata che ne diamo incominciando dal semitono fino  
all'ottava la presenza dell'istesso.  
Il semitono (conforme si vede nel Reuto da un canto all'altro) di un solo  
semitono si compone.  
Il tono di due semitoni è formato.

La Terza minore

Scala delle corde, e tali del Reuto, nella quale si vede da ciascuna casella all'altra sua vicina esservi  
la distanza di un semitono. Dove è da avvertire la settima e l'ottava corda del Reuto esservi posta et ac-  
cordata conforme si accorda nel Reuto di otto ordini di corde. Dov'è si vede anche  
in ciascuna casella la voce in unisono tra loro, in diverse voci e tali.



Scorre tutti questi Reutoni il sonatore una sonata intavolata, et  
volendola rintangolare ad un semitono sopra, dovrà considerare co-  
me di sopra si è scritto, che il semitono è composto di un solo semitono,  
et con questa considerazione per rintangolarla ad un semitono, deve-  
rà trasportare tutti li veri o numeri della detta sonata ad un to-  
no sopra, o vero per la comodità della mano o per altra causa li  
trasporterà alli unisoni corrispondenti in altre corde, con la voce  
istessa nel soprastante, et sotto sopra. Quelli unisoni nella  
soprascritta scala dei Reuti in diverse corde sono stati designati  
per comodità del sonatore, accio in ella in un subito nel rinta-  
volare li possa trovare, et unire. Alti incontro se uorrà rintangola-  
re la predetta sonata ad un semitono sotto per la medesima ca-  
usa, che il semitono è composto di un solo semitono, dovrà tras-  
portare tutti li veri o numeri di ella sonata ad un canto sotto, o  
vero alli unisoni corrispondenti in altre corde con esso canto sotto.  
Si che nel rintangolare secondo questa nostra regola, si dovrà  
per regola osservare di trasportare a tanti tali sopra o sotto le  
tonate, quanti i veri et i numeri delle sonate quanti semi-  
toni saranno quelli che formeranno l'intervallo al quale  
uorrà trasportare ella sonata et questo si dovrà fare sen-  
za cessare a tutta rimovere in cosa alcuna le note o laqui del  
tempo del sopra le caselle delle predette sonate si ritroveranno  
onde se uorrà rintangolare, o trasportare una sonata ad  
un tono sopra, et sotto il tono composto di due semitoni, tra-  
porteremo ogni vero o numero di ella a due tali sopra, o ve-  
rà alli unisoni corrispondenti con questi due tali sopra, per  
essere gli unisoni li istessi voci e suono. Similmente nel rinta-  
volare ad un tono sotto si trasporteranno i veri o numeri  
alli due tali sotto o vero alli loro unisoni. Con uolendola noi  
rintangolare, alla Terza minore sopra, et sotto ella composta di  
tre semitoni trasportaremo ogni vero o numero alli tre tali sopra  
o pure alli loro unisoni et uolendola rintangolare alla Terza mi-  
no sotto li trasporteremo alli tre tali sotto o vero agli unisoni li  
sotto. Col medesimo ordine uolendo noi rintangolare una sonata  
alla Terza maggiore sopra, per essere ella Terza maggiore com-  
posta di quattro semitoni trasportaremo ogni vero o numero alli  
quattro tali sopra o pure agli unisoni di essi. Medesimamente  
uolendola noi rintangolare alla Terza maggiore sotto trasporta-  
remo i veri et i numeri alli quattro tali sotto o vero alli loro uni-  
soni. Similmente uolendola noi rintangolare alla quarta sopra,  
o sotto, et sotto la Diastemora o quarta composta di cinque  
semitoni trasportaremo ogni vero o numero alli cinque tali  
sopra o sotto, e se la uorrà rintangolare al Tritono, o alla  
semitona sopra sopra o sotto et sotto essi nel Reuto formati di  
sei semitoni trasportaremo ogni vero o numero alli sei tali  
sopra o sotto o vero alli loro unisoni. Con questa tale ordine  
per regola osservare in tutti gli altri intervalli tanto sopra quan-  
to sotto. Oltre la soprascritta regola circa il rintangolare  
si deve avvertire che nelle voci o chiam ancor che li  
possi incominciare a rintangolare da qual si voglia vero  
o numero di esse, niente dimeno viene meglio et con mag-  
gior facilità se si incominceranno a rintangolare dal vero  
o numero che si ritrova nella corda più acuta della bocca o chiac-  
ca di sopra, poi a rintangolarli gli altri veri o numeri che di  
mano in mano si ritroveranno nelle corde meno acute della  
predetta bocca o chiacca come per esempio nel uolendo  
rintangolare ad un semitono sopra la presenza chiacca  
incominceremo dal vero che si ritrova nella prima cor-  
da al vero trasportandolo in detta prima corda al primo canto  
poi il due che si ritrova nella seconda corda al secondo canto  
trasportandolo in 3, lo porteremo nella terza corda al  
terzo canto. Si poi il tre che si ritrova nella terza corda lo tra-  
porteremo in detta terza corda in 4, trasportando poi il 4  
nella quarta corda in 5, e in questa corda et finalmente  
il 5 nella quinta corda in 6, e così lo trasporteremo in 6, for-  
mandone trasportata ad un semitono sopra la presenza chiacca. Nella  
soprascritta

Si chiama semitono  
La Terza minore di tre semitoni è composta.  
La Terza maggiore nominata Diastemora di quattro semitoni è formata  
La quarta chiamata Diastemora di cinque semitoni si compone  
Il Tritono, cioè la quarta falsa, e soprabornare, et similmente la semi-  
diastemora, cioè la quinta falsa o quarta colta nel Reuto di sei semitoni  
La Quinta, cioè la Diastemora è composta di sette semitoni  
La sesta minore, cioè, Reutachord minore colta di otto semitoni  
La sesta maggiore, cioè, Reutachord maggiore colta di nove semitoni  
La settima minore, cioè, Reutachord minore colta di dieci semitoni  
La settima maggiore, cioè, Reutachord maggiore colta di undici semitoni  
L'ottava nominata Diastemora è formata di dodici semitoni  
E necessario anche il rammentarsi che nel Reuto di talo unistrumento  
si camina con l'intervallo di un semitono, et sotto de sopra ciascuna corda di  
due strumenti della corda toccata a uno al primo canto, uo lo spazio di un  
semitono con fine a un semitono, et dal primo al secondo canto et  
ancora dal secondo al terzo et similmente dal terzo al quarto et così di ma-  
no in mano, come si vede nella soprascritta scala delle corde et tali del Reuto  
da noi designata per facilità di questa nostra regola. Quale scala in que-  
sta sua casella, e unisoni di unisoni, cioè le medesime voci in di-  
verse corde, et tali camina di casella in casella con la distanza di  
un semitono, et sotto da ogni casella all'altra sua vicina, l'intervallo di  
un semitono, conforme anche si vede nella soprascritta scala di dodici ordini.





sopra scritta regola di rintonolare le sonare già intonate per  
 maggior soddisfazione del curioso sonatore ne diamo per esempio  
 nel Reuto di otto ordini l'infessione undici rintonature  
 causate dalla rintonatura dell'Aria della Folia intonate

con la detta Folia insieme con la sua prima intonatura  
 a sonarsi in lodi maniera conforme lodi sonagli Ordini  
 di sonare e intonare descritti di sopra nella presente  
 Opera.

Intonatura dell'Aria della Folia dalla quale sono causate le seguenti Undici Rintonature.

Intonatura dell'Aria della Folia

Rintonatura della prima  
 intonatura della sopra scritta  
 Folia fatta con la traspor-  
 tazione ad un semitono  
 sopra cioè a un collo  
 sopra.

Rintonatura della prima intonatura della sopra scritta Folia

Rintonatura della se-  
 conda intonatura della sopra  
 scritta Folia fatta con la  
 trasposizione ad un se-  
 mitono sotto cioè ad un  
 collo sotto.

Rintonatura della seconda intonatura della sopra scritta Folia

Rintonatura della  
 terza intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fa-  
 ta con la trasposizione  
 ad un tono sopra cioè  
 a due colli sopra.

Rintonatura della terza intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della qua-  
 rta intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione ad un  
 tono sotto cioè a due colli  
 sotto.

Rintonatura della quarta intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della quin-  
 ta intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione ad una  
 terza minore sopra cioè  
 a tre colli sopra.

Rintonatura della quinta intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della se-  
 sta intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione ad una  
 terza minore sotto cioè  
 a tre colli sotto.

Rintonatura della sesta intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della set-  
 tima intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione ad una  
 quarta sopra cioè  
 a quattro colli sopra.

Rintonatura della settima intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della ot-  
 tava intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione ad una  
 quarta sotto cioè  
 a quattro colli sotto.

Rintonatura della ottava intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della na-  
 nona intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione  
 alla quinta sopra cioè  
 a cinque colli sopra.

Rintonatura della nona intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della de-  
 cima intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione  
 alla quinta sotto cioè  
 a cinque colli sotto.

Rintonatura della decima intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia

Rintonatura della sona-  
 teria intonatura sopra scritta  
 dell'Aria della Folia fatta  
 con la trasposizione  
 alla sesta sopra cioè  
 a sei colli sopra.

Rintonatura della sonatoria intonatura sopra scritta dell'Aria della Folia



Of the above written rule to re-intabulate sonatas already intabulated, for the greater satisfaction of the curious player we give for example on the Lute of eight strings the below written eleven re-intabulations taken from a re-intabulation of the *Aria della Folia*, being

therefore, the said *Folia* together with its first intabulation, played in twelve ways congruent to the twelve Ordini used to play and intabulate described in the present work.

Intabulation of the Aria della Follia from which are drawn the following Eleven Re-intabulations

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



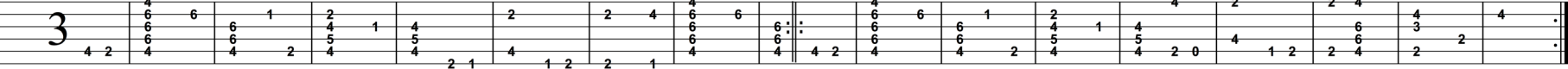
Re-intabulation of the intabulation of the above written Follia done with the transposition of a semitone above, namely at a fret above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



Re-intabulation of the intabulation of the above written Follia done with the transposition of a semitone below, namely at a fret below.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



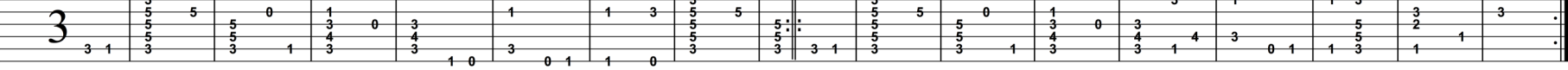
Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a tone above, namely at two frets above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a tone below, namely at two frets below.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a minor third above, namely at three frets above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



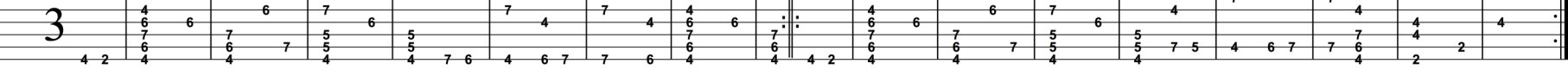
Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a minor third below, namely at three frets below.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



Re-intabulation of the above said intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a major third above, namely at four frets above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



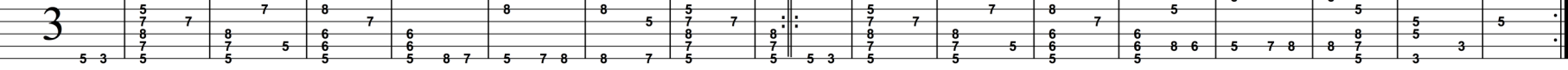
Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a major third below, namely at four frets below.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



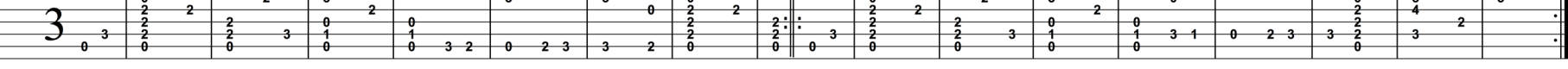
Re-intabulation of the above said intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a fourth above, namely at five frets above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



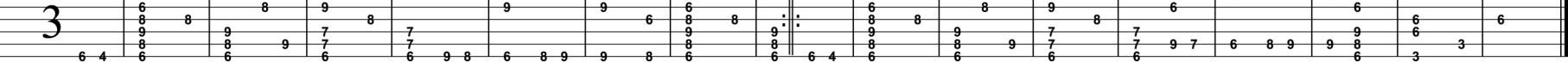
Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a fourth below, namely at five frets below.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .



Re-intabulation of the above written intabulation of the Aria della Follia done with the transposition of a tritone above, namely at six frets above.

♮ | | | . ♮ | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | . ♮ | | | | | | | | . ♮ | . ♮ | | | | | | | .







*Of the difference that is found between the Lute of eight courses of strings, and the Theorboed and Archlute, and others, and of their tuning.*

All the sorts of Lutes, the Archlute, like that of eight courses, like the Theorboed lute, like the Lute of seven, or like that of eleven strings, or like any other sort of lute (as long as it is not tuned with the French tuning) regarding their six principal strings, that are the canto, namely, the first string thinner than the all the others, the sottana, namely the second; the third; the fourth called the tenor, the fifth called bordone, and the sixth called bass; they are in a similar tuning; being that between the sixth string (of those the six is the lowest) and between the fifth there is the distance of a diatesseron, that is, of a fourth. Between the fifth, and the fourth there is similarly the distance of a fourth, but between the fourth and the third there is the interval of ditone, namely, a major third. Being then between the third and the second the distance of a fourth, similiary between the second and the first is the interval of a fourth, as is seen clearly in the above said six strings here illustrated with the above written tuning.

Tuning of the six principal strings of the Lute

Sixth string with the fifth tuned in fourths

Fifth string with the fourth tuned in fourths

Fourth string with the third tuned in fourths

Third string with the second tuned in fourths

Second string with the first tuned in fourths

Sixth string

Fifth string

Fourth string

Third string

Second string

First string

So while the above written six principal strings of the Lute are tuned in the above shown manner, they resonate between each other in (as here below is seen) in unisons, in fifths, and in octaves—from which can be known if on said instrument said strings are well tuned.

Way to know if on the Lute its six principal strings are well tuned.

5

0

4

0

5

0

0

0

0

3

2

0

3

2

2

0

2

0

0

0

3

0

0

0

0

0

0

3

1

2

Given all this, on the Lute of eight courses of strings, the seventh string is tuned a fourth below the sixth string, tuning then the eighth string a tone below, namely, a voice below the seventh. Therefore the eighth string played at the second fret, responds in unison with the seventh string played open. That seventh string played open at the fifth fret responds in unison with the sixth string played open, as is seen in our above written twelve Ordini, and as here below appears. Appearing there also in that manner the said two strings, namely, the eighth and the seventh on said instrument respond on other strings in octaves, and fifths; which serves to test if the said two strings in the above written manner are tuned.

Way to know if on a Lute of eight courses the eighth, and the seventh strings are tuned.

2

0

5

0

0

2

0

0

2

2

0

2

3

0

3

0

0

2

2

4

2

4

0

2

Tuned in Unisons

Tuned in Octaves

Tuned in Fifths

Tuned in Fifteenths

Tuned in Twelfths

But on the Lute of seven courses the seventh string is tuned a tone below, namely, a voice below the sixth string played open. Also, if we fret it at the second fret, it will respond in unison with the sixth string, and played open will respond in octaves with the fourth string played similarly open. Responding in the same way played open in fifths with the fifth string, it too played open, as here below is seen.

Way to know if on a Lute of seven courses the seventh string is tuned.

2

0

0

0

0

0

0

0

0

3

3

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

3

3

0

Tuned in Unisons

Tuned in Octaves

Tuned in Fifths

Tuned in Twelfths

Tuned in Fifteenths

On the theorboed Lute (that ordinarily is used to play a tone below the natural tone, in doing so, the fourth open string serves as the note of G sol re ut) there being more than the six pricipal strings, or verily eight bass strings, which are not fretted but are played open, descending with the five bass strings to the note of C fa ut gravissimo with these notes; Sol fa mi re ut, or descending with b quadro with the eight bass strings to the note of Gammu ut gravissimo in this manner, Sol, Fa, La, Fa, Mi, Re, Ut. The seventh string, namely the first bass string is tuned a tone below the sixth string, going then step by step with all the other bass strings tuned a tone below the other, apart from however the third bass string, namely, the ninth string, which is tuned a semitone below the second bass string which is the eighth string. Similarly, the sixth bass string, which is the twelfth string, which with b quadro similarly is tuned a semitone below the fifth bass string, which is the eleventh string, as here below is seen, the way to know if the Theorboed Lute with five, or with eight bass strings, the said bass strings are in tune:

8

9

X

XI

3

0

3

1

0

2

0

0

3

1

0

3

1

0

Tuned in Octaves

Tuned in Twelfths

Tuned in Fifteenths

2

0

0

4

2

0

4

2

0

4

2

0

Tuned in Octaves

Tuned in Twelfths

Tuned in Fifteenths

Tuning of the five bass strings of the Theorboed Lute

Tuning of the eight bass strings of the Archlute, or Theorboed Lute

Being tuned therefore in the above written manner, the Lute of eight courses, and the Theorboed lute, or Archlute; in the difference that is found in their bass strings, come to be adjusted in the way that here below appears. Therefore in this tuning, in the bass strings, we have formed the above written twelve ordini according to the quality of the Lute of eight courses, nonetheless the player for himself transforming the bass strings of the Lute of eight courses, in that of the Theorboed, or of the Archlute, these twelve ordini can also be used by the Archlute, or Theorboed Lute.

Adjustment to the difference of the bass strings of the Eight course Lute, and the Theorboed Lute, or Archlute

0

0

8

9

X

XI

XII

13

14

A

G

F

E

D

C

B

A

G

0

2

2

0

2

0

2

0

0

0

2

2

0

2

0

2

0

0

For a lute with five bordones

For a Lute with eight bordones

Playing with b molle; the twelfth string of the Archlute, which is the sixth bass string can fall a semitone transforming the Mi to Fa, and tuning in octaves the sixth string fretted on the first fret, in fifteenths with the fourth string played on the third fret as here appears.

XII

1

3

0

0

0

Nelle tre sorti d'intavolatura di Reuto cioè dell'Italiana, della Napolitana, e della Francese.

Per cominciare tre sorti d'intavolatura usate nel Reuto cioè l'Italiana, la Napolitana, e la Francese. L'intavolatura Italiana è quella con la quale da noi si è formata la presente opera et ordinariamente da noi Italiani si usa con intavolare la corda a vuoto col l'arco et con dimostrare il primo costo del manico del Reuto col 1, et il secondo col 2, il terzo col 3, et il 4<sup>o</sup> col 5, et così di mano in mano, et con pigliare delle sei linee con le quali l'intavola. Cui si destina la linea superiore per la 1<sup>a</sup> corda, et di mano in mano l'altre linee inferiori per l'altre corde come qui si dimostra. Facendosi questo con forme le corde appaiono mentre si tona del tu strumento essendo che la prima corda che è il canto si uede bene nel più bello luogo, vedendosi poi di mano in mano le corde meno a vuoto o più gravi occorrendo il luogo più superiore. L'intavolatura Napolitana nel dimostrare la sei corde principali del Reuto le dimostra con sei linee secondo l'ordine che loro dimostrano nell'intavolatura Italiana, ma da ella è diversa nella dimostrazione de cost, essendo che in lei la corda tenuta a vuoto non è dimostrata col l'arco, ma si bene col 1, con esser poi dimostrato il primo costo col 2, il secondo col 3, il terzo col 4, et il quarto col 5, et così di mano in mano.

Ultimamente

Ultimamente l'intavolatura alla Francese è diversa dalle sopraddette due intavolature, si nella dimostrazione delle sei corde principali del Reuto, come anco nel dimostrare i cost del Reuto il humetto, essendo che cerca le due sei corde; il canto cioè la prima corda, nelle sei linee uenendo pigliato con forma l'arco col 2<sup>a</sup> corda, nella sua nella linea, che è superiore di tutti col 3<sup>a</sup> corda, et le linee con prendersi poi l'altre corde di mano in mano, meno a vuoto nelle linee di mano in mano inferiori, come qui da noi viene dimostrato. Cui si destina la dimostrazione de cost del Reuto, non loro essi dimostrati con numeri, ma si bene con la lettera dell'Alfabetto, essendo che la corda a vuoto si dimostra col a, il primo costo è dimostrato col b, il secondo col c, il terzo col d, il quarto col e, il quinto col f, il sesto col g, il settimo col h, l'ottavo col i, il nono col k, il decimo col l, et così di mano in mano. Onde per maggiore evidenza li della intavolatura alla Francese, come anco della Napolitana, e come ancora della Italiana, da noi sotto la scala delle voci naturali se ne dà in ciascuna di queste intavolature la scala delle corde, e voci del Reuto sonare per li quado nel tono naturale con forme sono dimostrati nel nostro primo Ordine nel Reuto di oc. Et Ordini di corde; Doppole quali scale, per maggiore satisfazione del curioso lettore, si habbiamo destinate et intavolate in ciascuna di queste intavolature un arca di Barriera quale in esse intavolature in altro non è diversa, che nella forma d'intavolare all'Italiana, alla Napolitana, et alla Francese.

Scala delle voci naturali per li quattro Reuti.

Scala delle voci, e corde del Reuto sonare nel tono naturale con l'intavolatura Italiana.

Scala delle voci, e corde del Reuto sonare nel tono naturale con l'intavolatura Napolitana.

Scala delle voci, e corde del Reuto sonare nel tono naturale con l'intavolatura Francese.

Barriera intavolata all'Italiana.

Barriera intavolata alla Napolitana.

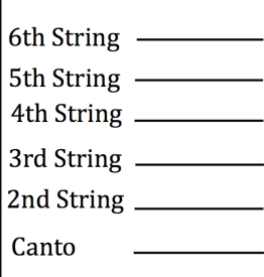
Barriera intavolata alla Francese.



***Of the three sorts of Lute tablature, namely, of the Italian, of the Neapolitan, and of the French***

We find three sorts of tablature used on the Lute, namely, the Italian, the Neapolitan, and the French. The Italian tablature is that with which by us is formed the present work, and ordinarily by us Italians is used to indicate the open string

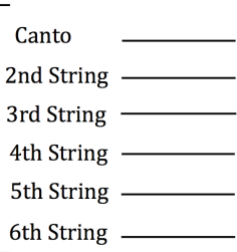
with the zero, and to show the first fret of the fret board of the Lute with a 1, and the second fret with 2, the third with 3, the fourth with 4, and so on bit by bit, and taking the six lines, with which the tablature is illustrated, the top line as the sixth string, and bit by bit the other lower lines for the other strings, as here is demonstrated;



this is done in congruence with the strings as they appear, and as is played on said instrument. Being that the first string which is the canto is seen to be in the lowest place, seeing bit by bit the strings less high, or lower attain the higher place.

The Neapolitan tablature in demonstrating the six principal strings of the Lute, are shown with six lines according to the order which are in the Italian tablature; but is different from it in the demonstration of the frets; being that in it the string played open is not represented with the zero; but instead with the 1, being then demonstrated the first fret with 2, the second with 3, the third with 4, and the fourth with 5, and like this step by step.

Finally, the French tablature is different from the above mentioned tablatures, both in the indication of the six principal strings of the Lute, as in the indication of the frets of the siad instrument. Being that regarding the said six strings; the canto, namely, the first, in the six lines is taken as its height in the lines, which is more superior than all the other lines, taking then the other strings, step by step less high, in the lines step by step more inferior, as here by us is demonstrated; Regarding then the indication of the frets of the Lute, they are not represented with numbers, but with the letters of the alphabet; being that the open string is indicatied with *a*, the first fret is indicated with *b*; the second with *c*; the third with *d*, the fourth with *e*, the fifth *f*, the sixth with *g*, the seventh with *h*, the eighth with *i*, the ninth with *k*, the tenth *l*, and like so step by step. Therefore, for greater clarity of the French tablature, and Neapolitan, and of the Italian, by us with the scale of the musical notes, is given in each of the said three tablatures on the strings and notes of the Lute played with b quadro in the natural tone, as they are demonstrated in the our First Ordine on the eight course Lute. After these scales, for greater satisfaction of the curious Reader, we have illustrated, and intabulated in each of said three tablatures an aria di Barriera, which in these tablatures is not different, other than being in the form of the Italian, Neapolitan, and French tablature.



Scale of the musical voices with b quadro

Scale of the voices, and strings of the Lute played in the Natural tone with Italian tablature

Scale of the voices, and strings of the Lute played in the Natural tone with Neapolitan tablature

Scale of the voices, and strings of the Lute played in the Natural tone with French tablature

*Barriera intabulated in the Italian style.*

*Barriera intabulated in the Neapolitan style.*

*Barriera intabulated in the French style.*

Inu  
di u  
celu  
dat  
nan  
rent  
luti  
lme  
com  
han  
no i  
ce  
ne i  
di i  
rieh  
uot  
ad  
cor  
in  
ma  
aer  
top  
me  
mi  
com

Sab  
Quin  
Quar  
Ter  
Sec

Sta  
li  
na  
u  
fo

Sec  
cor  
la  
ae  
ce

Se  
cal  
for  
ho

Al  
co  
il  
ro



This page is intentionally left blank.

# DI VNA CERTA ACCORDATVRA DI LEVTO ALLA FRAN- CESE CHIAMATA PER B.MOLLE DELLA QUALE NOI NON CI VARIAMO DIMOSTRARNE LE TRASPORTATIONI IN ALTRE MANIERE.

intendendola all'Italiana con numeri, e non con lettere i Francesi con le lettere dell'Alfabeto.

In un Reuto di ordinaria grandezza non turbato, ma a bene di undici ordini di corde posate ciascuna sopra un medesimo ponticello, o capotasto, sogliono i Francesi usare una certa loro accordatura, quale chiamano per b.molle, e fa bellissimo effetto in sonare le correnti, e simili arie. Questa accordatura è differente dalla nostra, essendo che accordando noi la quinta corda del basso toccata a voto una quarta sopra alla quarta corda medesima toccata a voto; et similmente accordando noi la sesta corda una quarta sopra alla prima, cioè tutto al canto; Et i Francesi in queste di accordare le dette corde in questa, le accordano in una maniera minore, onde per tale accordo tale accordatura non riesce nel loro clavicembalo, né fa troppo bello effetto il cantarui sopra ne il sonarui sopra la parte, essendo che delle sei corde principali di detto strumento accordato per b.molle la sesta corda a voto viene nella corda di D sol re grave; la quinta corda similmente a voto accordata una quarta sopra alla detta quarta corda viene ad essere in G sol re ut; la quarta corda similmente a voto accordata in questa minore sopra la quinta corda viene a stare in B fa acuto, la terza corda pure a voto accordata una quarta maggiore sopra alla quarta corda viene a essere in D la sol re acuto, la seconda corda anzi ella a voto accordata una quarta sopra alla terza corda viene a risultare in G sol re ut, et ultimamente la prima corda a voto cioè il canto accordato una quarta minore sopra la seconda corda viene a stare in B fa soprano, come si vede nelle sopraddette corde qui descritte col detto accordo.

- Accordatura per b.molle alla francese delle sei corde principali del Reuto.
- |   |                |
|---|----------------|
| Sesta corda con la quinta accordata in quarta.          | Sesta corda.   |
| Quinta corda con la quarta accordata in quarta minore.  | Quinta corda.  |
| Quarta corda con la terza accordata in quarta maggiore. | Quarta corda.  |
| Terza corda con la seconda accordata in quarta.         | Terza corda.   |
| Seconda corda con la prima accordata in quarta minore.  | Seconda corda. |
|   | Prima corda.   |
- Doppio

Doppio le dette sei corde principali delle cinque ordini di corde o cordoni (quali sono a' figliuoli accompagnare con una corda totale all'ottava sopra et debentono nella corda di fa ut gravissimo per b.molle con queste note Sol. Fa. Mi. Re. Ut.) il primo cordone, cioè la sesta corda a voto, va accordato in ottava con la quarta corda colpeggiata al secondo cotto; Il secondo cordone a voto, cioè l'ottava corda va accordato in ottava con la detta quinta corda toccata anzi ella a voto; Il terzo cordone, cioè la nona corda va a voto accordata in ottava con la quinta corda toccata al secondo cotto; Il quarto cordone che è la decima corda va accordata a voto, in ottava con la detta quinta corda toccata anzi ella a voto; Ultimamente il quinto cordone, cioè l'undecima corda va a voto accordata in ottava con la detta corda colpeggiata al secondo cotto, come si vede apparire nell'infinito modo di esprimere le nel Reuto accordato con la sopraddetta accordatura francese; tanto le sei corde principali, quanto le cinque cordoni, sono accordati.

Modo di conoscere se nel Reuto accordato con la sopra scritta accordatura francese, le sei corde principali, et anco le cinque cordoni sono accordati.

Accordati per unisono. Accordati per quarta. Accordati per quinta.

7. 8. 9. x. xi. 7. 8. 9. x. xi. 7. 8. 9. x. xi.

Accordati per ottava. Accordati per 15<sup>a</sup>. Accordati per 12<sup>a</sup>.

Stando tutto questo ad effetto di intendere uerremo a dimostrare la scala delle voci e corde del Reuto accordato nel sopraddetto modo, et insieme la scala delle voci musicali nel tono naturale di detta accordatura per b.molle, et in oltre per l'uso di trasportare alla quarta sopra. Dove si notare che le corde, si segna con un vero sopra coti 7. significano toccati a voto, et segnati coti 5. denotano toccati al primo cotto.

Scala delle voci naturali della presentata accordatura alla francese.

Scala delle voci e corde del Reuto accordato per b.molle in accordatura francese.

Scala delle voci naturali, e corde del Reuto accordato per b.molle in accordatura francese.

Avevo che tale accordatura (come di sopra si è detto) non riesce nel loro clavicembalo, né faccia troppo bello effetto il cantarui sopra, né meno il sonarui sopra la parte, né meno il meno per li tali cotti descritti nelle sopraddette corde (come segue, e conforme da noi si è fatto).

nelli nostri sopraddetti dodici ordini) darne l'andamento delle voci, e strumenti, e similie per potergliene con una paravola, con darne di più la voce, e l'aria, et anco la cadente per tenere sopra la parte, et con darne ancora un'aria di Ruggiero con buon suono, acciò se ne senta l'effetto della armonia et et ne cana.



**ABOUT A CERTAIN FRENCH TUNING OF THE LUTE CALLED B MOLLE, OF WHICH WE WILL NOT BE CONCERNED IN DEMONSTRATING THEIR TRANSPOSITIONS IN ANY OTHER WAY THAN INTABULATING THEM IN THE ITALIAN MANNER WITH NUMBERS, AND NOT, AS THE FRENCH USE, WITH LETTERS OF THE ALPHABET**

On a lute of ordinary size, not Theorboed, but with eleven courses of strings set over an average bridge, or nut, the French usually use their own certain tuning which they call b molle, and which has the most beautiful effect when playing correnti and similar airs. This tuning is different to ours, in that we tune the open fifth string of the lute at a fourth below the fourth string, it too open, and similarly tuning the second string a fourth below the first, namely, the canto. The French, instead of tuning the said strings in fourths, tune them in minor thirds. Therefore, with such tuning the Tono chorista is not achievable. It does not have a beautiful effect when accompanying a singer, nor when playing above a bass part. Of the six principal strings of the said instrument tuned in b molle, the sixth open string amounts to the note D sol re grave, the open fifth string is tuned at a fourth above the said sixth string to become G sol re ut. The open fourth string is tuned to a minor third above the fifth string and comes to be a B fa acute. The third string, also open, tuned at a major third above the fourth string arrives at D la sol re acute. The open second string tuned a fourth above the third string works out at G sol re ut. And finally, the sixth [first] string, namely the canto, tuned a minor third above the second string becomes B fa super-acute, as can be seen of the above-mentioned six strings here described with said tuning.

The six principal strings of the Lute tuned in the French style with b molle

Sixth string with the fifth tuned in fourths

Fifth string with the fourth tuned in minor thirds

Fourth string with the third tuned in major thirds

Third string with the second tuned in fourths

Second string with the first tuned in minor thirds

<

<

<

<

<

=====

=====

=====

=====

=====

Sixth string

Fifth string

Fourth string

Third string

Second string

First string

After the said six principal strings, the set of five courses of strings, or bass strings (which are usually strung with a thin string at the octave above, and lowering the F fa ut grave string with b molle with these notes Sol, Fa, Mi, Re, Ut) the first bass string, namely the open seventh string, is tuned at the octave with the fourth string fretted at the second fret; the second, which is the ninth is tuned at the octave with the fifth string fretted at the second fret. The fourth bass string, which is the tenth string, is tuned at the octave with the said fifth string, it too open. Finally, the fifth bass string, which is the eleventh string which is tuned at the octave with the sixth string fretted at the third fret, as can be seen in the below mentioned way in order to know if the lute, in the above-mentioned French tuning, both the six principal strings and the five bass strings, are in tune.

Method to know if on the Lute tuned with the above written French tuning the six principal strings, and also the five bordones are tuned

Tuning in unisons

Tuning in fourths

Tuning in fifths

Tuning in octaves

Tuning in 15ths

Tuning in 12ths

Given all this, for the purpose of intabulating, we would like to illustrate the scale of the voices of the strings of the lute tuned in the above-mentioned way, and with it, the scale of the musical voices of the natural tone in the said tuning with b molle, and also with b quadro transposed at the fourth above, where it is to be noted that the bass strings assigned with a zero like this  $\frac{0}{7}$  , means to play it open, and assigned like this  $\frac{1}{7}$  , means it is played at the first fret.

Scale of the musical voices with b molle in the Natural tone of the present French tuning

Scale of the voices and strings of the Lute tuned with b molle in French tuning

Scale of the musical voices with b quadro transposed at the Fourth above in the present French tuning

Still, this tuning (as is said above) can't play the tono chorista, neither does it give a beautiful effect when singing above, nor playing above the bass. Nonetheless, for those who wish for these things, we have decided (as follows, and is congruent in what has been done

in the above written twelve ordini) to give the Andamento of the diatonic and simple voices to play passages with one solo part, then giving the chords and sonorities, and further still, the cadences in order to play above the bass part, also an Aria di Ruggiero with full chords, with which can be heard the effect of the harmony which it produces.

Andamento *Andantino* e semplice delle voci della  
presenza accordatura per b molle alla francese per  
passeggiare con una pancia sola

Per b molle nel  
tono naturale  
nella prima  
cordatura fran-  
cese.

Corda del pen-  
to basso in  
accordatura  
francese per  
b molle

Per b quadro  
rispetto al  
alla quarta  
nella prima  
cordatura  
francese.

Posso scivolare per tenere sopra la parte con la presenza accordatura francese, dove da notare che li cor-  
doni segnati col vero sopra cori di 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Per b molle nel co-  
no naturale della  
prima accordatura

Scivoli del Sento  
nella prima accor-  
datura francese.

Per b quadro alla  
quarta sopra  
nella prima accor-  
datura francese.

Handwritten musical notation on a single page, featuring multiple staves with notes, rests, and various musical symbols. The notation is dense and includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The page is numbered 107 at the bottom.



Diatonic and simple Andamento of the voices of the present tuning with b molle in the French style to play passages with a single part only.

With b quadro transposed a fourth above in the present French tuning

Strings of the Lute played in French tuning with b molle

With b molle in the Natural Tone in the present French tuning

Musical notation for the first system, showing a single part with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The strings of the lute are indicated by the letters XI, X, 9, 8, 7, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15.

Chords or sonorities to play above the bass part with the present French tuning, where it is to note is that the bass strings signed with a zero above like XI, X, 9, 8, 7, it means they are played open; and signed like this XI, X, 9, 8, 7 indicates they are to be played on the first fret.

With b molle in the Natural tone of the present tuning

Sonorities of the Lute in the present French tuning

With b quadro at the fourth above in the present French tuning

Musical notation for the second system, showing a single part with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The strings of the lute are indicated by the letters XI, X, 9, 8, 7, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15.

Musical notation for the third system, showing a single part with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The strings of the lute are indicated by the letters XI, X, 9, 8, 7, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15.

Musical notation for the fourth system, showing a single part with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The strings of the lute are indicated by the letters XI, X, 9, 8, 7, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15.

Aria di Buggiero con voce piena sonata con la presenza intonatura francese per b molle nel  
suo tono naturale e per 4 quadri alla quarta sopra

Per b molle nel  
suo tono naturale  
e per 4 quadri  
alla quarta sopra

L'auto accordo  
co alla francese

Per 4 quadri alla  
quarta sopra  
nella presenza  
co alla francese

Cadente la serena nel sonare sopra la parte con la presenza intonatura alla francese

Per b molle nel  
suo tono naturale  
e per 4 quadri  
alla quarta sopra

L'auto accordo  
co alla francese

Per 4 quadri alla  
quarta sopra  
nella presenza  
co alla francese



The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a guitar staff. The treble and bass staves are in a key signature of one sharp (F#) and common time. The guitar staff is in a simplified notation with a C-clef and numbers 0-4. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar part is written in a simplified notation with numbers 0-4 and a C-clef.

*With b quadro at the fourth above in the present French tuning*

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line (bottom staff) features a simple harmonic accompaniment. The guitar accompaniment (middle staff) includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a capo indicated by an 'X' on the first fret. The vocal melody (top staff) is written in a soprano clef and includes lyrics in both English and Chinese. The second system continues the melody and accompaniment, with the guitar part showing more complex rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final chord and a key signature change to one sharp (F#).

*With b quadro at the fourth above in the present French tuning*

[illegible][illegible]

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are several measures of notation with notes and rests. Below the staves, there are several measures of notation with notes and rests. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are several measures of notation with notes and rests. Below the staves, there are several measures of notation with notes and rests. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are several measures of notation with notes and rests. Below the staves, there are several measures of notation with notes and rests. The notation is written in a cursive, handwritten style.



[illegible]

The image displays a musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler. It consists of three staves. The top staff is a bass line with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature. It features a series of half notes and rests, with measures 43 and 76 marked. The middle staff is a complex rhythmic notation system, likely a form of shorthand or a specific notation for a particular instrument. It includes various symbols, numbers, and sequences of notes, with measures 43 and 76 marked. The bottom staff is a bass line, similar to the top staff, with a key signature of one flat and a 2/2 time signature. It also features a series of half notes and rests, with measures 43 and 76 marked.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the bass line is written on a single staff. The second system shows the continuation of the piece, with the melody and bass line written on staves. The score includes a 'Fingerings' line with numbers 1-4 indicating fingerings for the right hand. The piece concludes with a double bar line.

ARTE DEL RAVVINTO CONTRAPVNTO DOVE OLTRE  
LE REGOLE DI ESSO, COMPENDIOSAMENTE ET PRATICAMENTE  
SI TRATTA DELLE CONSONANZE ET DISSONANZE ET DI ALTRE  
COSE NECESSARIE IN TAL PROFESSIONE  
OPERA DI PIER FRANCESCO VALENTINI ROMANO

Delle Consonanze

Le consonanze da moderni Pratici sono tenute essere la  
Terza, la Quinta, la Setta e l'Ottava. Due di queste dicono  
essere imperfette cioe la Terza e la Setta et due perfette  
cioe la Quinta e l'Ottava. Dalle due consonanze che  
sono semplici con aggiungerli il numero sette ne nascono  
molte altre che da esse sono composte et sono della  
medesima natura delle loro semplici; come per esempio se  
tu aggiungi all'Unitone il sette in un certo modo si puo  
dire che ne deriu l'Ottava che e della medesima natura  
dell'Unitone ancor che l'Ottava tra le semplici consonan-  
ze sia connumerata; et aggiugnendo all'Ottava il sette  
ne nasce la Quintadecima che e consonanza composta dell'  
Ottava et e della medesima natura di essa l'Ottava et dell'  
Unitone et aggiugnendo tu alla Quintadecima il sette ne  
naschera la vigesima seconda che e dell'istessa natura della  
Quintadecima, dell'Ottava et dell'Unitone, potendosi cosi  
andare all'infinito. Medesimamente se tu aggiungi alla  
Terza il numero settemario cio e il sette ne naschera la  
Decima sua composta che e della medesima natura di  
essa Terza et aggiugnendo alla Decima il sette ne nasce  
ra similmente la Decima settima consonanza composta  
et dell'istessa natura della Decima et della Terza. Il me-  
desimo fa ancora detto della Quinta et della Setta al-  
le quali con aggiungere il numero settemario ne nasce-  
ranno infinite altre consonanze da esse composte cio e  
dalla Quinta ne naschera la duodecima, et la Decima  
nona et altre, et dalla Setta ne deriuara la Decima  
terza et la vigesima et altre. Quali consonanze deriuano  
o composte saranno (come si e detto) della medesima na-  
tura delle loro semplici come si uede nel seguente esempio.

OTTAVE.	TERZE	QUINTE	SESTE
Perfetta.	Imperfetta.	Perfetta.	Imperfetta.
1. Unitone.	3. Terza.	5. Quinta.	6. Setta.
8. Ottava.	10. Decima.	12. Duodecima.	13. Decimaterza.
15. Decima quinta.	17. Decima settima.	19. Decima nona.	20. Vigesima.
22. Vigesima secon- da.	24. Vigesima quar- ta.	26. Vigesima sesta.	27. Vigesima set- tima.
29. Vigesimanona.	31. Trigesima prima.	33. Trigesima ter- za.	34. Trigesima quarta.

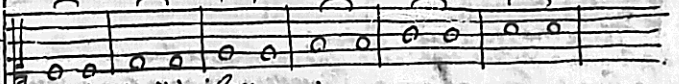
Delle Dissonanze

Le dissonanze (esclusa il Tritono che e la quarta falsa et  
la semidizgente che e la quinta falsa et arco l'Ottava falsa che  
sono dissonanze) sono rimaste essere la seconda, la quarta, et la  
settima. Notando che la quarta si da gli antichi e seguitamente  
creduta esser consonanza et arco consonanza perfetta. Da  
questa dissonanza che sono semplici con aggiungerli il numero  
settemario cio e, il sette (in quella guida che si e dato delle  
consonanze) ne nascono molte altre che da esse sono composte  
le quali sono della medesima natura delle loro semplici; cioe  
dalla seconda ne nasce la nona et la decima et la et altre.  
Dalla quarta ne procede l'undecima et la decimottava  
et altre; et dalla settima ne deriu la decimaquarta et  
la vigesima prima et altre come mostra il seguente esempio.

SECONDE	QUARTE	SETTIME
2. Seconda.	4. Quarta.	7. Settima.
9. Nona.	11. Vndecima.	14. Decimaquarta.
16. Decima setta.	18. Decima ottava.	21. Vigesima pri- ma.
23. Vigesimaterza.	25. Vigesima quin- ta.	28. Vigesima ottava.
30. Trigesima.	32. Trigesima se- conda.	35. Trigesima quin- ta.

Dichiaratione delle consonanze et dissonanze et  
della loro natura.

L'Unitone e l'istesso tono cio e, l'istessa uoce et essendo una  
cosa istessa, non ui e alcuna differenza di suono, come  
mostra il presente esempio.



L'Unitone cio e, l'istessa uoce.  
La seconda e di due sorti; cio e maggiore et minore.  
La seconda minore e chiamata semitono per non esser forma-  
ta di un tono intero come e, naturalmente mi fa, et acciden-  
talmente fa sol, col presente segno di semitono  $\flat$  nel fa di sotto  
et.



**ART OF REFINED COUNTERPOINT WHERE, BEYOND  
ITS RULES, SUMMARILY AND PRACTICALLY ARE TREATED THE  
CONSONANCES AND DISSONANCES AND OF OTHER  
THINGS NECESSARY IN THAT PROFESSION  
WORK OF PIER FRANCESCO VALENTINI**

*Of the Consonances*

The consonances, by modern theorists, are held to be the third, the fifth, the sixth, and the octave. Two of these, they say are to be imperfect, namely; the third, and the sixth, and two perfect, namely; the fifth, and the octave. Of the said consonances that are simple, by adding the number seven there are born many others from them that are composite and are of the same nature as their pure intervals. As for example if you add to the unison the seven, in a certain way it can be said, that from it is derived the octave that is of the same nature as the unison, also the octave among the simple consonances is connumerated. And adding to the octave the seven, from which is born the fifteenth, it is a consonance composed of the octave, and is of the same nature as the octave. And of the unison, adding to the fifteenth the seven, from it is born the twenty-second, that is of the same nature as the fifteenth, of the octave and of the unison. Allowing one to go likewise to infinity. Similarly if you add to the third the septenary number, namely, the seven, from it is born the tenth, its composite, and is of the same nature as the third. And adding to the tenth the seven, from it is born similarly the composite consonance seventeenth and is of the same nature as the tenth, and of the third. The same could be said of the fifth and of the sixth to which adding the septenary number, from it are born infinite other composite consonances, namely, from the fifth is born the twelfth, the nineteenth and others. And from the sixth will be derived the thirteenth, the twentieth, and others. These composite or derived consonances will be (as is said) of the same nature as their simple intervals as is seen in the following example;

OCTAVES Perfect	THIRDS Imperfect	FIFTHS Perfect	SIXTHS Imperfect
1. Unison	3. Third	5. Fifth	6. Sixth
8. Octave	10. Tenth	12. Twelfth	13. Thirteenth
15. Fifteenth	17. Seventeenth	19. Nineteenth	20. Twentieth
22. Twenty-second	24. Twenty-fourth	26. Twenty-sixth	27. Twenty-seventh
29. Twenty-ninth	31. Thirty-first	33. Thirty-third	34. Thirty-fourth

*Of the Dissonances*

The dissonances (except for the tritone, which is the false fourth and the semidiapente, which is the false fifth, and so too the false octave, which are dissonances) are regarded to be the second, the fourth, and the seventh. Noting that the fourth was by the ancients theoretically believed to be consonant, and also a perfect consonance. From these dissonances, which are simple, adding the septenary number, namely, the seven (in the same guise which is said of the consonances) from this are born many others, so that they become composite, which are of the same nature as their simple intervals, namely, of the second is born the ninth and the sixteenth, and others. The fourth proceeds to the eleventh, the eighteenth and others. And from the seventh is derived the fourteenth, twenty-first and others, as shows the following example;

SECOND	FOURTH	SEVENTH
2. Second	4. Fourth	7. Seventh
9. Ninth	11. Eleventh	14. Fourteenth
16. Sixteenth	18. Eighteenth	21. Twenty-first
23. Twenty-third	25. Twenty-fifth	28. Twenty-eighth
30. Thirtieth	32. Thirty-second	35. Thirty-fifth

*Declaration of the Consonances, and Dissonances, and  
of their nature*

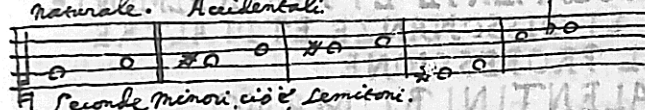
The unison is the same tone namely, the same voice, and being the same thing, there is not a difference in sound, as shows the present example;



Unisons, namely, the same voices

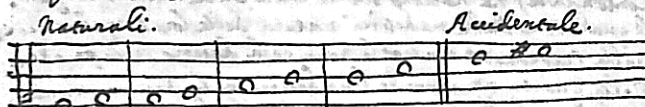
The second is of two sorts, namely, major, and minor. The minor second is called semitone for not being formed of an entire tone as is naturally Mi Fa, and accidentally Fa Sol, with the present sign # on the Fa below and Sol La,

ce sol la, similmente col segno del semitono nel sol di sotto  
come si vede nell'infasciato esempio  
naturale. Accidentali.



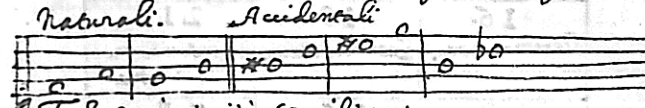
Seconde minori, cioè semitoni.

La seconda maggiore è nominata Tono per esser composta di un Tono, che consiste in due semitoni, come natural-  
mente Ve re, Re mi, fa sol, sol la, et accidentalmente  
come mi fa, con esser sotto il segno del semitono nel  
fa di sopra uenendolo ad allargare un semitono, come  
si vede nel seguente esempio notando che il Tono è  
Ratto essere di due parti, cioè è Tono perfetto o mag-  
giore che consiste nella proporzione setquinta 8/9, et  
Tono imperfetto o minore, che consiste nella proporzione  
setquinta 9/10.



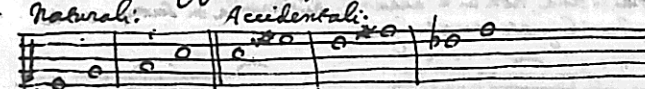
Seconde maggiori, cioè Toni.

La terza è di due parti, cioè è Terza minore, et Terza maggiore.  
La Terza minore è chiamata Semiditono per esser com-  
posta di un Tono e di un semitono che viene a costare  
di tre semitoni non arrivando all' due toni interi, co-  
me Re fa, et mi sol, naturalmente, et accidentalmente  
ut mi mettendo il segno del semitono al ut di sopra,  
toto, o uero mettendo il b molle al mi di sopra, et fa  
mettendo mettendo il semitono al fa di sotto et faen-  
dolo allargare un semitono, et di terza maggiore faen-  
dolo uenire terza minore, come mostra questo esempio



Terze minori, cioè semiditoni.

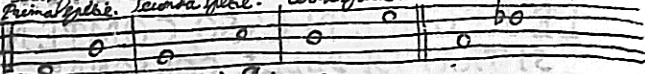
La terza maggiore è chiamata Ditono per esser composta  
di due toni uguali, concengono in loro quattro semitoni  
come Ve mi, et fa la naturalmente, et accidentalmen-  
te Re fa mettendo il semitono al fa di sopra et faen-  
dolo uenire un semitono et mi sol, mettendo similmen-  
te il segno del semitono al sol di sopra et similmente  
faendolo crescere un semitono, o pare mettendo il se-  
gno del b molle al mi di sotto, et faendolo calare un se-  
mitono come appare nel presente esempio.



Terze maggiori, cioè ditoni.

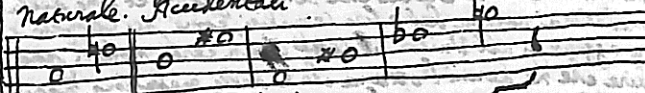
La quarta è di due parti, cioè è Quarta bona et Quarta falsa.  
La quarta bona chiamata Diatessa, et anco Quarta minore  
è composta di due toni e di un semitono che viene ad esser for-  
mata di cinque semitoni et è di tre specie, cioè la prima  
Re fa, la seconda mi la, et la terza ve fa, come nel seguente esempio.  
Si uede dove e da notare che anco è chiamata Tetraldo,  
o uero Tetraforia, et anco da notare che si fa ancora acci-  
dentalmente come fa mi, con mettere il b molle al mi di  
sopra

con farlo di mi trasformare in fa  
prima specie. Seconda specie. Terza specie. Accidentale.



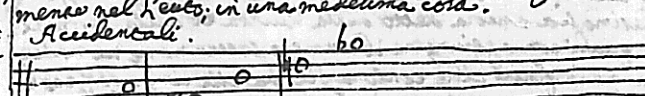
Quarta bona, cioè Diatessa.

La quarta falsa o uero superflua, si chiama Tritono per esser  
composta di tre toni con uenire ad esser formata di sei semi-  
toni, et è dissonante per esser composta di un semitono più  
della quarta bona, onde per questo da alcuni è nominata  
quarta maggiore et è fa mi, naturalmente et accidental-  
mente ut fa, mettendo il semitono al fa di sopra et faen-  
dolo crescere un semitono et medesimamente Re sol, met-  
tendo il semitono al sol di sopra et anco mi la, mettendo il  
b molle al mi di sotto et faendolo calare un semitono co-  
me mostra il presente esempio



Quarta falsa, cioè Tritoni.

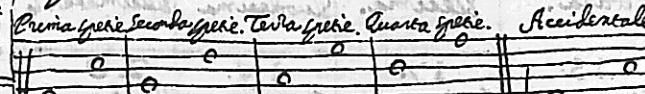
Quanto ritrouarsi un'altra specie di quarta, qual è imperfec-  
ta et è composta di due semitoni et un tono che viene a cos-  
tare di quattro semitoni, et si fa accidentalmente come per  
esempio, Ve fa mettendo il semitono nel ve di sotto, et  
anco fa mettendo il b molle al mi di sopra  
per un semitono faendolo allargare, come si uede nel seguen-  
te esempio. Ma praticamente si può dire che questa qua-  
rta imperfetta sia simile alla Terza maggiore, per esser  
ta imperfetta sia simile alla Terza maggiore, per esser  
ta imperfetta composta di due semitoni et di un tono  
che per essere la Terza maggiore formata di due toni con  
uenire ambedue questi intervalli a costare di quattro  
semitoni, et con uenire negli istumenti et particolar-  
mente nel liuto, in una medesima cosa.



Quarta imperfetta, simile alla Terza maggiore in pratica.

La quinta è di due parti, cioè è Quinta bona chiamata Dia-  
pente et quinta falsa o uero imperfetta nominata Semi-  
diapente.

La quinta bona nominata Diapente, et anco Pentatono  
o uero Pentafonia, et ancora Diapente perfetta, è composta  
di tre toni et di un semitono che viene ad esser formata di  
sette semitoni et è di quattro specie, cioè la prima  
Re fa, la seconda mi la, la terza ve fa, et la quarta sol  
come nel seguente esempio appare. Dove apparisce ancora  
la quinta bona farsi anco accidentalmente come mi fa  
mettendo il b molle al mi di sotto, et di mi trasformando  
in fa



Quinta bona, cioè Diapente perfetta.

La quinta falsa, o imperfetta chiamata Diapente imperfetta  
et anco Semidiapente, è composta di due toni et di due se-  
mitoni che viene ad esser formata di sei semitoni come mi fa  
naturalmente, et accidentalmente ut fa mettendo il  
semitono nel ve di sotto, et fa fa mettendo il semitono nel  
fa di sotto et Re fa mettendo il semitono nel Re di sotto,  
et anco mi mi mettendo il b molle nel mi di sopra et di



similarly, with the sign of the semitone on the Sol below, as is seen in the written example;

Natural

Accidental

Minor seconds, namely, semitones

The major second is nominated a Tone, for being composed of a Tone, which consists of two semitones. Naturally; Ut Re, Re Mi, Fa Sol, and accidentally; Mi Fa, when there is placed the sign of the semitone on the Fa above, it is seen to raise a semitone as is seen in the following example, noting that the Tone is regarded to be of two sorts; namely, perfect tone, or major, which consists of the proportion sesquiottava, 9/8, and imperfect Tone, or minor, which consists of the proportion sesquianona 10/9.

Natural

Accidental

Major seconds, namely, tones

The third is of two sorts, namely, minor third and major third. The minor third is called semitone for being composed of a tone and of a semitone and is made up of three semitones, not arriving at the two entire tones; Re Fa, and Mi Sol naturally. And accidentally; Ut Mi, putting the sign of the semitone on the Ut below, or putting the semitone on the Fa below, or putting the ♭ molle on the Mi above. And Fa La, putting the semitone on the Fa below and making it raise a semitone, and making the major third become a minor third as shows this example;

Natural

Accidental

Minor thirds, namely, semitones

The major third is called ditone for being composed of two tones which contain therein four semitones; Ut Mi, and Fa La naturally. And accidentally Re Fa, putting the semitone on the Fa above and making it raise a semitone. And Mi Sol, putting similarly the sign of the semitone on the Sol above and similarly making it raise a semitone. Or putting the sign of the ♭ molle on the Mi below, making it fall a semitone, as appears in the present example;

Natural

Accidental

Major thirds, namely, Ditones

The fourth is of two sorts, namely, good fourth and false fourth. The good fourth is called Diatesseron, and also minor fourth, and is composed of two tones and a semitone which comes to be formed of five semitones and is of three species, namely, the first Re Sol, the second Mi La, and the third Ut Fa, as in the following example is seen. Where it is to note, is that further it is called tetrachord or tetrafontia, and further to note is that it is made also accidentally; Fa Mi, by putting the ♭ molle on Mi

above making the Mi transform into Fa.

First species

Second species

Third species

Accidental

Perfect fourth, namely, Diatesseron

The false fourth or superflua, is called tritone for being composed of three tones, coming to be formed of six semitones, and is dissonant for being composed of a semitone more than the major fourth, and is Fa Mi naturally, and accidentally Ut Fa, putting the semitone on the Fa above and making it rise a semitone and similarly Re Sol putting the semitone on the Sol above, and also, Mi La, putting the ♭ molle on the Mi below and making it fall a semitone, as shows the present example;

Natural

Accidental

Augmented (False) fourth, namely, tritones

They say there is found another species of fourth which is composed of two semitones and a tone which consists of four semitones and is made accidentally, as for example Ut Fa, putting the semitone on the Ut below and by this semitone raising it, and Mi La putting the ♭ molle on the Mi below as is seen in the following example. But practically it can be said that this imperfect fourth is similar to the major third formed of two tones, eventuating that both these two intervals consist of four semitones; and resulting on instruments and particularly on the Lute, as the same thing.

Accidental

Imperfect fourths similar to the Major third in practice

The fifth is of two sorts, namely good fifth called Diapente and false fifth or imperfect, nominated Semidiapente. The good fifth is nominated Diapente, and also pentachord or pentafontia, and also perfect Diapente. It is composed of three tones and a semitone, and is formed of seven semitones and is of four species, namely; the first Re La second Mi Mi; the third Fa fa, and the fifth Ut sol, as in the following example appear, where the good fifth appears, make it accidental like Mi Fa by putting the ♭ molle on the Mi below, and the Mi transformed into Fa.

First species

Second species

Third species

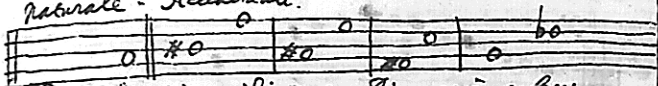
Fourth species

Accidental

Perfect fifths, namely, perfect diapente

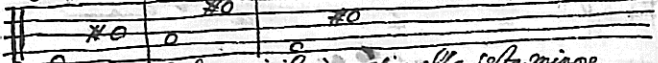
The false fifth, or imperfect Diapente and also Semidiapente, is composed of two tones and two semitones that are formed of six semitones; Mi Fa naturally; and accidentally Ut Sol, putting the semitone on the Ut below; and Fa fa putting the semitone on the Fa below and Re La putting the semitone on the Re below, and also Mi mi putting the ♭ molle on the Mi above, and

di mi converendo in fa come si vede in questo esempio naturale - Accidentali.



Quinta giusta cioè, semidiegna o di quinta imperfetta. Cuius la sopraddetta Quinta fatta e da notare che nel praticarla negli strumenti e simile al Tritono, il quale corrispon da tre toni, e considerando ella in due toni e in due semitoni viene praticamente (specialmente nell'auto a violone in tre toni onde tra il Tritono e la Quinta fatta vi e giusta differenza che gli corrisponde in tre toni e ella in due toni e due semitoni. Olte la sopraddetta Quinta alcuni dicono esserui la Quinta soprabondante quale chiamano Diapente superflua, condita e e composta di quattro toni, e si fa accidentalmente come Ve sol, mettendo il semitono al sol di sopra, e si fa mettendo il semitono al fa di sopra, e per l'occasione di un semitono facendola crescere, di modo che viene ad esser formata di otto semitoni. Notando che tal Quinta soprabondante nel praticarla negli strumenti viene a risuonare simile alla Sesta minore che e composta di tre toni, e di due semitoni: con venire ambedue questi intervalli a colare di otto semitoni. E come l'esempio anco in Re la, con essere il semitono nel fa di sopra.

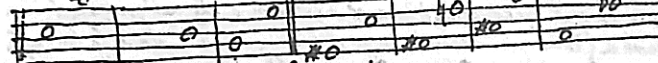
Accidentali.



Quinta soprabondante simile in pratica alla Sesta minore. Re Sesta e di due toni, cioè Sesta Maggiore e Sesta minore.

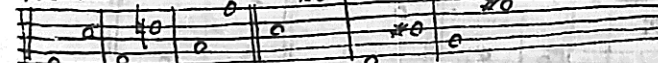
La Sesta minore e chiamata Diapente col semitono, e ancora Exatono minore, e Exafonia minore, e e composta di tre toni e di due semitoni che viene ad esser formata di otto semitoni come Re fa naturalmente, e mi sol, e mi fa, e accidentalmente Ve la, mettendo il semitono al ve di sotto, e facendola scendere un semitono, e di Sesta maggiore facendola divenire minore, e Re mi mettendo medesimamente il semitono al Re di sotto, e similmente fa sol mettendo il semitono al fa di sotto, e di ora Re mi mettendo il b molle al mi di sopra, e di mi facendola divenire fa, come qui esemplamente si vede.

Naturali.



Sestiminori cioè, Exatoni minori. La Sesta maggiore e chiamata Diapente col ton, e Exatono maggiore, e anco Exafonia maggiore, e e composta di quattro toni e di un semitono, che viene ad esser formata di nove semitoni come Ve la, Re mi, e fa sol naturalmente, e accidentalmente Re fa, mettendo il semitono al fa di sopra, e facendola crescere un semitono, e di Sesta minore facendola divenire maggiore, e similmente mi sol mettendo il semitono al sol di sopra, come ancora mi fa, mettendo il semitono al fa di sopra. Ecco l'esempio.

Naturali.



Sesta maggiore, cioè, Exatoni maggiori. La Sesta minore e chiamata Diapente col semitono, e anco Exatono minore, e Exafonia minore, e composta di quattro toni e due semitoni che viene ad esser formata di dieci

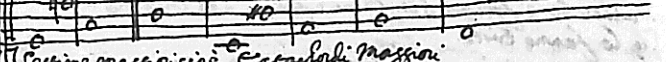
dieci semitoni come Re fa, Re sol, Ve fa, Mi sol, e mi la naturalmente, e accidentalmente come Ve mi mettendo il semitono al ve di sotto, e di Sesta maggiore facendola divenire minore, e fa la, similmente mettendo il semitono al fa di sotto, e di Sesta maggiore facendola divenire minore, e ancora Ve mi, mettendo il b molle al mi di sopra, e di mi converendo in fa, ecco l'esempio naturale.



Sestime minori cioè, Exatoni minori.

La Sesta maggiore si chiama Diapente col Tritono, e Exatono maggiore, e anco Exafonia maggiore, e composta di cinque toni, e di un semitono che viene ad esser formata di undici semitoni come Ve mi, e fa la naturalmente, e accidentalmente Ve fa, mettendo il semitono al fa di sopra, e di Sesta minore facendola divenire maggiore, e Re sol mettendo similmente il semitono al sol di sopra, e medesimamente Re fa mettendo il semitono al fa di sopra, e anco mi sol mettendo il semitono al sol di sopra, e ancora mi la mettendo il semitono al la di sopra come mostra il presente esempio.

Naturali.



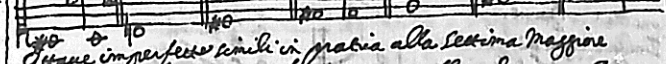
Sestime maggiori cioè, Exatoni maggiori.

L'Ottava che e la Regina delle consonanze, e e perfetta, e chiamata Diapason, e anco Diapente con Diaceteron. E composta di cinque toni e di due semitoni che viene ad esser formata di dodici semitoni, e e di Sesta giusta come mostra questo esempio. Prima giusta, 2ª giusta, 3ª giusta, 4ª giusta, 5ª giusta, 6ª giusta, 7ª giusta.

Ottave imperfette cioè Diapason.

Diapente imperfetta cioè l'Ottava imperfetta, quale e distonante per mancare di un semitono, e si fa accidentalmente componendosi di quattro toni e di tre semitoni con porre il semitono nella nota grave, o vero con collocarvi il b molle nella nota acuta con venire ad esser formata di undici semitoni. Notando che in pratica e simile alla Sesta maggiore che anco ella e composta di undici semitoni.

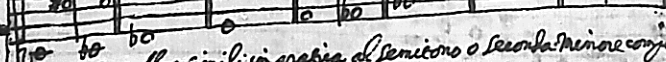
Accidentali.



Ottave imperfette simili in pratica alla Sesta maggiore.

Ottave imperfette simili in pratica alla Sesta maggiore. Olte di questo dicono esserui l'Ottava superflua chiamata Diapason superflua, o soprabondante, e e composta di sei toni e un semitono che viene ad esser formata di tredici semitoni, onde e distonante, e si fa accidentalmente con mettere il semitono alla nota acuta, o vero con porre il b molle alla nota grave come si vede nel seguente esempio. Notando che si può anche migliorare alla metono o Seconda minore, perche essendo l'Ottava della natura dell'unisono e essendo formata di dodici semitoni, e questa Ottava superflua essendo composta di tredici semitoni, accan l'antoni un semitono sopra i dodici si può dire che talora la natura del semitono o Seconda minore che e di un semitono, o se conde minore composta.

Accidentali.



Ottave superflue simili in pratica al semitono o Seconda minore composta.

Della



of Mi converting it to Fa as is seen in this example;

Natural

Accidental

Diminished fifths, namely, semidiapente or imperfect Diapente

Regarding the above false fifth, it is to note that in the practicing of it on instruments it is similar to the tritone, which consists of three tones, and consists of two tones and two semitones (especially on the lute), resulting practically in three tones, therefore between the tritone and the diminished fifth there is this difference; that one consists of three tones and the other in two tones and two semitones. Furthermore, the above said fifth some say it to be the bountiful fifth which they call superfluous Diapente, that is, composed of four tones, and is made accidentally like Ut Sol, putting the semitone on the Sol above, and Fa fa putting the semitone on the Fa above, and of the interval of a semitone making it raise in a manner that it comes to be formed of eight semitones; noting that this bountiful fifth, in practicing it on instruments, results similarly to the minor sixth which is composed of three tones and two semitones, resulting that both these intervals consist of eight semitones. And as the example also in Re la, being the semitone of the La above.

Accidental

Augmented fifths similar to in practice to Minor sixths

The minor sixth is called Diapente with a semitone and also minor hexachord, and minor hexafonia and is composed of three tones, and two semitones, which comes to be formed of eight semitones like Re Fa naturally and Mi Sol and Mi Fa, and accidentally Ut la, putting the semitone on the Ut below, and making it lessen a semitone, and of a major sixth making it become minor; and Re mi, putting in the same way the semitone on the Fa below; and also Re mi putting the  $\flat$  molle on the mi above and of mi making it become Fa, as is exemplarily seen here;

Natural

Accidental

Minor sixths, namely, minor hexachords

The major sixth is called Diapente with a tone, and major hexachord, and also major hexafonia, and is composed of four tones and a semitone, which comes to be formed of nine semitones like Ut La, Re mi, and Fa sol naturally; and accidentally Re Fa, putting the semitone on the Fa above and making it raise a semitone, and the minor sixth making it become major. Similarly, mi sol putting the semitone on the sol above, as also mi Fa, putting the semitone on the Fa above; Here is the example;

Natural

Accidental

Major sixths, namely, Major hexachords

The seventh, say the Theorists, is of two sorts, namely, minor and major. The minor seventh is called Diapente with the semiditone and also minor heptachord, and minor heptafonia. It is composed of four tones, and two semitones which come to be formed of

ten semitones like; Re Fa, Re sol, Ut Fa, Mi sol; and Mi la naturally, and accidentally like Ut mi, putting the semitone on the Ut below and of the major seventh making it become minor, and Fa la, similarly putting the semitone on the fa below, making the major seventh become minor, and also Ut Mi, putting the  $\flat$  molle on the mi above, and of mi converting it to Fa, here is its example;

Natural

Accidental

Minor sevenths, namely, Minor Heptachords

The major seventh is called Diapente with a ditone and major heptachord, and also major heptafonia. It is composed of five tones, and a semitone, which comes to be formed of eleven semitones, like Ut mi, and Fa la naturally, and accidentally Ut fa, putting the semitone on the Fa above, and the minor seventh making it become major, and Re sol putting similarly the semitone on the sol above, and in the same way Re fa putting the semitone on the fa above, and also mi sol putting the semitone on the sol above, and also mi la putting the semitone on the la above as shows the present example;

Natural

Accidental

Major sevenths, namely, Major Heptachords

The octave which is the Queen of the consonances, and is the most perfect, is called diapason, and also Diapente with Diatesseron. It is composed of five tones, and two semitones which comes to be formed of twelve semitones, and is of seven species as shows this example;

First species

2nd species

3rd species

4th species

5th species

6th species

7th species

Perfect octaves, namely, Diapason

They say there is an imperfect diapason, namely, the imperfect octave which is dissonant for missing a semitone and is made accidentally being composed of four tones and three semitones, placing the semitone on the low note, or placing the  $\flat$  molle on the high note coming to be formed of eleven semitones; noting that in practice it is similar to the major seventh which is composed of eleven semitones.

Accidental

Imperfect octaves similar in practice to Major sevenths

Other than this they say there is the superfluous octave called superfluous diapason, or overabundant, and is composed of six tones and a semitone that comes to be formed of thirteen semitones, therefore it is dissonant and is made accidentally by putting the semitone on the high note, or placing the  $\flat$  molle on the low note as is seen in the following example. Noting that it can resemble the semitone or minor second; because the octave being of the nature of the unison and being formed of twelve semitones, and this superfluous octave being composed of thirteen semitones; exceeding by a semitone above the twelve, it can be said that it has the nature of the semitone or minor second and that it is a semitone or composite minor second.

Accidental

Superfluous octaves similar in practice to the semitone or compound minor second







come per esempio facendosi il contrapunto col soprano sopra il basso per quater due qui apparenza. Si qui, se il basso tenendo il canto fermo a ritraversa nella riga di mezzo, cioè nella terza riga, nella medesima riga di mezzo il soprano risponderà col basso in undicesima, onde sopra tal riga nel soprano incominciandosi a contare per an- dree, si andranno nell' ascendere a trovare e determinare le con- sonanze e gli altri incerti con dire undici, dodici e tredici, e così di mano in mano, et all' incontro nel discendere si an- dranno a contare e determinare con dire undici, dieci, nove, e così di mano in mano. Il quale ordine si debnerà osservare in qual' uo- glia altra chiave, perché se la nota nella parte acuta risponderà nella medesima linea in nona, col basso, all' incontro sarà nona, dieci e undici, et così di mano in mano, et all' incontro all' in giù si contare, nove, otto, sette, sei, e così di mano in mano, et nella parte acuta rispondendo la nota nella me- desima riga o grata con la parte grave per sette, per cinque, o per qual' uo- glia altro numero, da esso numero corrispon- derà nella medesima riga o grata, e incominciarsi a contare col- le parole di quello che si è detto. Perché se il soprano tenendo il canto fermo, per esempio si ritraversa nella sopradesima riga di mezzo, cioè nella terza riga come qui si vede, il basso incominciando nella medesima riga di mezzo a con- tare per undici, nel basso contare undici, dieci, no- ve, et otto, et così di mano in mano, et all' incontro nella ter- za, contare undici, dodici, tredici, quattordici, e quindici, e così di mano in mano. Et se il basso o altra parte grave, nel- la medesima riga o grata, col soprano in nona, in- settima, in quinta o in altro numero, per nona, settima o quinta, o per altro numero corrisponderà secondo l'ordine predetto, a contare si debnerà incominciare. Onde per me- glio facilità se esempio di tutto questo ne diamo per mezzo li numeri seguenti. La dimostrazione nelle in-fasce-chiaui dove è la nota che facendosi il contrapunto per le medesime chiavi, come per esempio il soprano sopra il soprano, o altra parte sopra l' istessa parte, nella medesima riga o grata si in- cominciarsi a contare per uno.

Dimostrazione del contare per qual' uo- glia chiave sopra le medesime righe o grate

Se nelle soprascritte chiavi vi fine il b molle, esse b molle in quanto al contare non opera cosa alcuna, e con questo verremo a determinare le regole del Contrapunto.

# REGOLE DEL CONTRAPUNTO

Si può incominciare per qual' uo- glia consonanza eccettuando la sesta, ma è bene incominciare e finire per consonanza perfetta.

Non si possono fare due consonanze perfette simili della medesima natura come due quinte e due ottave ascendendo o dis- cendendo insieme il canto fermo e il contrapunto.

Non si può fare tricontrafa in consonanza perfetta come in quinta e in ottava, ma se tutte in consonanza imperfetta come in corda e in detta l'ha benissimo.

Le note di quella battuta mentre uengono nel principio o nell' elevazione della battuta nel caminare che fanno li soprano ordi- nariamente fare questo bene come qui si vede

Nelle novene cioè di quella che uanno grata a battuta se ne deve fare una bona, e l'altra trita facendo nel calore e nell'allure della battuta la bona e dopo ella la trita per che uadano di grato uenendo con la prima l'altra bona, la seconda trita, la terza bona, e la quarta trita, et se accade che la seconda o la quarta di esse non fieno bone l'ha benissimo. Notando che quando due note uenere saltano o uanno di salto a trova- re un'altra nota che uenono devono essere bone. Il terzo si vede in questo esempio, dove il b indica che bona e il c, denota che trita.

Una nota nera, cioè, una nota di ualore di un quarto di battuta non salta due ottave, né meno due quinte, mentre l'ot- tava o la quinta si ritorna nel luogo della nota bona, cioè, mentre è la prima, o la seconda nota delle quattro che uanno in una battuta come si vede in questo esempio

Le due quinte e ottave non fanno bene, né sono saluar.

All' incontro della soprascritta regola, una nota nera di ual- lore di un quarto di battuta salta due ottave, e due quinte, quando però la seconda ottava o la seconda quin- ta sarà nel luogo della nota trita, cioè quando sarà la seconda o la quarta nota delle quattro che uanno in una battu- ta, passando alla seconda ottava, o seconda quinta, come per nota cattura, come appare in questo esempio

Le due ottave e le due quinte qui solo con una nera fanno bene.



making the counterpoint with the soprano above the bass, for these two here appearing clefs;  
If the bass holding the cantus firmus is found in the middle line, namely, on the third line, in the same middle line the soprano responds with the bass at an eleventh. Therefore, above that line, the soprano begins to sing the eleventh, they go ascending to find and illustrate the consonances and the other intervals, that is to say eleventh, twelfth, thirteenth, and so on step by step. And for the contrary descending they will go to find and illustrate the eleventh, tenth, ninth, and eighth, and like this step by step. This rule must be observed in any other clef; because if the note in the high part responds in the same line or space in ninths with the bass, ascending will be counted nine, eight, seven, and six, like this step by step, and in the high part in responding the note on the same line or space with the low part in seventh, in fifth or for any other number. From that corresponding number in the same line or space one begins to sing with the above said rule. But if above the soprano the bass is that which does the counterpoint; that counting must be done contrary to that which is said. Because if the soprano holding the cantus firmus, for example is found in the above said middle line namely the third line as here is seen;  
The bass starts on the same middle line to count eleven, climbing he will count eleven, ten, nine, and eight and so on step by step. And on the contrary descending, he will count eleven, twelve, thirteen, fourteen, and fifteen, and so on step by step; And if the bass, or other low part, responded in the same line, or space, with the soprano in ninths, in sevenths, in fifths or in another corresponding number according to the aforesaid rule, one must begin counting. Therefore, for greater ease and example of all this, we give by means of the described numbers, the demonstration in the below written clefs. Where it is to note, that making the counterpoint in the same clef, as for example the soprano above the soprano; or another part above the same part; on the same line, or space one will begin to count with one.



Demonstration of the counting for which any clef above the same lines, or spaces.

If in the above written clefs there is the b flat; that b flat in counting doesn't affect in any way and with this we will describe the rules of Counterpoint.

*RULES OF COUNTERPOINT*

One can begin with any consonance except the sixth; however, it is fine to begin and finish with a perfect consonance.  
Two similar perfect consonances of the same nature can't be done like fifths and octaves ascending or descending together in the cantus firmus or counterpoint.  
It cannot be done Mi against fa in perfect consonance like in fifths and in octaves; but if it was in imperfect consonance like in thirds and in sixths, this is fine.  
The note of half a beat, while they come at the beginning or in elevation of the beat, in the step-progression that they do are wont ordinarily to be all good, as is seen;

Of the black notes namely, of those that go four to a beat it must be done one good and the other sad, doing in the falling and the rising of the beat the good after the sad, as long as they go in step coming so the first be good the second sad, the third good, and the fourth sad, and if it happened that the second or fourth of these notes were good it is very fine. Noting that when all said black notes jump or go by leaps to find another note all must be good. The whole is seen in this example where the ♭ indicates good and the † denotes being sad.

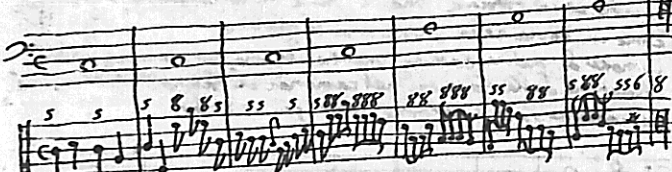
A black note, namely a note of the value of one quarter of a beat doesn't save two octaves, neither two fifths, while the octave or the fifth is found in the place of the good note, namely, while it is the first, or the third note of the four that go in a beat as is seen in this example;

The two fifths, and octaves are not good, neither resolved

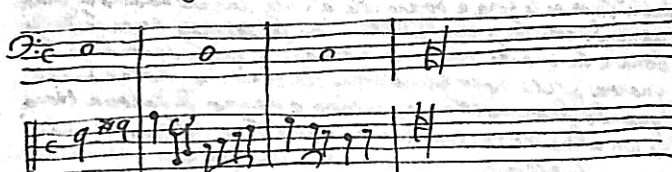
On the contrary of the above written rule, one black note of the value of a quarter of beat, saves two octaves, and two fifths, when however the second octave, or the second fifth is in the place of the sad note, namely when it is the second or the fourth note of the four that go in a beat; passing that second octave, or second fifth, as a black note, as appears in this example;

The two octaves, and the two fifths here saved with a black one are excellent.

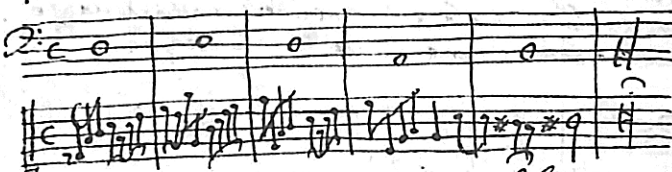
Sopra le note del canto fermo, mentre stanno ferme, e non si muovono, non solo due corone e due quinte si possono fare quali habbiano in mezzo di loro una semiminima, et anco una nota. Ma anco far si possono seguitamente senza interruzione in mezzo di se nota alcuna. Prendendosi in tal caso la nota che ribattano in una medesima corda, per una sola nota, che concorda in se il valore di tutto il resto ribattuto, come chiaramente si vede nel prestato esempio.



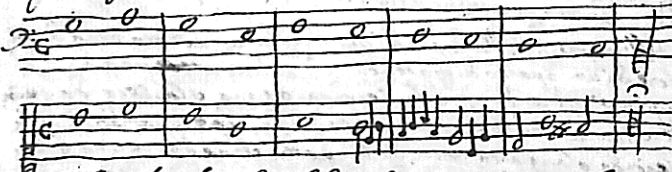
L'ottava in principio di battuta si deve fare per movimento contrario, cioè quando il basso scende di grado, et il contrapunto sale di gradi come si vede nell'sequenti esempi. Et bene alcune corone, che bati che il basso scenda, et il contrapunto ascenda anco di salto. Ma non li habbiamo attaccare al meglio.



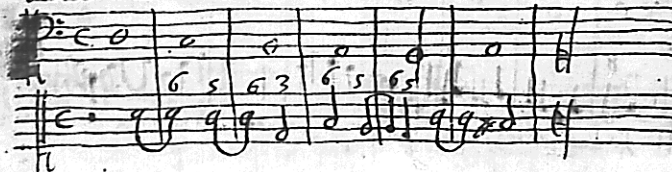
Quando si principia il contrapunto per ottava si deaera appettare qualche cosa come si vede in questi esempi.



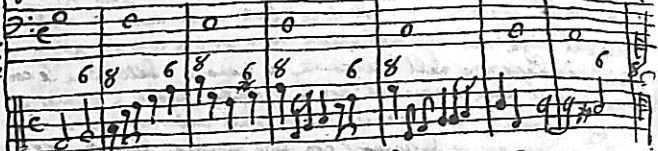
Delle consonanze imperfette specialmente delle terze se ne possono fare quante si vuole, come si vede qui.



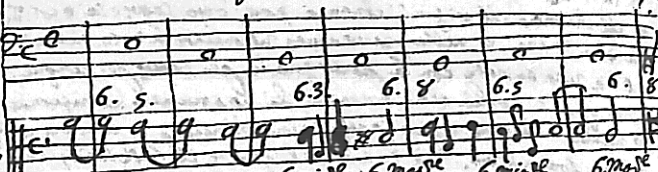
Quando si farà la sesta nel discendere, mentre sarà nella medesima battuta, si deve dare la quinta o quarta, e la terza, dove la quinta della, come qui si vede ascendendo la sesta nell'eleuatione della battuta.



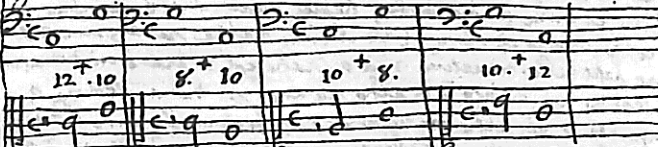
Quando salti ascendere nella eleuatione della mano, et nell'andarsi all'altra battuta, si farà la sesta gli si deve dare l'ottava come in questo esempio appare.



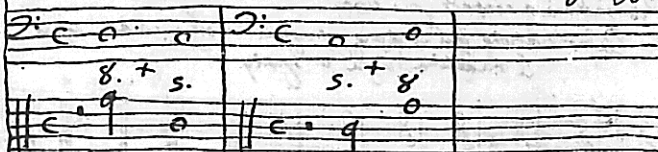
Si habbia per regola generale che della sesta minore è bene calare et andare alla quinta o uero alla terza, et con la sesta maggiore è bene salire et andare all'ottava come mostra questo esempio.



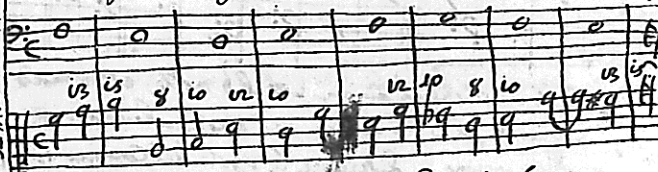
Non è bene a due voci andare dalla consonanza perfetta alla imperfetta, né meno dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta, ascendendo o discendendo insieme di salto il canto fermo et il contrapunto, come si vede nell'infinito esempio dove è da notare che specialmente non vi si deve andare dalla decima all'ottava.



Non si devono fare a due voci, massimamente dalla decima all'ottava. A due voci non è bene andare dalla consonanza perfetta alla imperfetta come dall'ottava alla quinta et anco il contrario dalla quinta all'ottava, muovendosi ambedue le parti insieme all'in giù, o uero insieme all'in su come qui appare.



A due voci non è lecito far bonissimo effetto andare dalla consonanza perfetta alla consonanza imperfetta con movimento contrario, et similmente con movimento contrario far bonissimo effetto andare dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta muovendosi insieme il canto fermo et il contrapunto come si vede in questo esempio.



Le dissonanze ordinariamente si vogliono fare legare con una nota buona, cioè con una nota consonante, onde nelle legature bisogna che la prima nota legata sia buona, et doppia la nota dissonante nel sequa una nota buona, che la salta sempre cantandosi all'in giù come per esempio legandosi la settima si sogna darle la sesta doppia, et doppia la quarta similmente legata.



Above the notes of the cantus firmus while they stay firm, and don't move, not only two octaves and two fifths can be done, but those that have in between them a crochet, and also a quaver. But further it can be done subsequently without having in the middle of them any note. Taking in that case the notes that are re-struck as the same note, for a single note, which in it contains the value of all those repeated notes; as clearly is seen in the present example.

The octave at the start of the beat must be done by contrary movement, namely, when the bass falls a step and the counterpoint rises a step, as is seen in the following example. Although some hold that it's enough that the bass falls, and the counterpoint ascends further by a leap. But we must stick to that which is best.

When the counterpoint begins with octaves something must be waited for, as is seen in these present examples;

Of the imperfect consonances, especially the third, these can be done as much one wants, as is seen;

When the sixth is done descending while it is in the same beat it must be given the fifth, or the third, and there is the false fifth, as here is seen, becoming the sixth on the elevation of the beat.

When ascending on the elevation of the hand, and going to another beat, the sixth will be done, it must be given the octave as in this example appears;

One has for general rule, that from the minor sixth, it is fine to fall and go to the fifth, or to the third, and with the major sixth it is fine to go to the octave as shows this example;

It is not good for two voices to go from a perfect consonance to an imperfect; neither from the imperfect consonance to the perfect consonance, rising or falling together by leap in the cantus firmus and the counterpoint, as is seen in the below written example. Where it is to note that especially it mustn't go from the tenth to the octave.

With two voices it is not good to go from a perfect consonance to a perfect, like from the octave to the fifth and for the contrary from the fifth to the octave, moving both the parts together downwards; or together upwards as here appears;

It makes very fine effect to go from the perfect consonance to the imperfect consonance with contrary movement; and similarly, with contrary movement makes very fine effect to go from the imperfect consonance to the perfect consonance moving together the cantus firmus and the counterpoint as is seen in this example;

The dissonances ordinarily are wont to be done tied with a good note, namely, with a consonant note, therefore in the ligature it is needed that the first tied note is good, and after the dissonant note follows a good note, which saves it always falling downwards, as for example tying the seventh one needs to give it the sixth after it and after the fourth similarly

Con la contante perfetta, per non inconvienere nelle due ottave <sup>33</sup>  
e nelle due quinte: quando il canto giunto tale è bene col  
canto fermo scendere; e all'incontro quando il canto fermo  
scende è bene col canto giunto talore combarsi nelle.

Alta quarta legata nella parca di Loro gli si può dare la quinta aerea che si fa fatta andandosi più di grado alla volta come qui appare

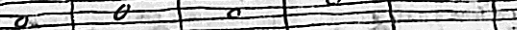
Si aumenta che nel saltare delle note del canto fermo. Si vuol dire, l'una bassetta, e l'altra fatta con note nere de' suoi, etter bone. In maniera che nella scelta de' suoi etter bone ha note l'una doppia, l'altra come nel seguente esempio appare. Il che anco è cosa laudabile offeruire nelle crone.

Handwritten musical notation for a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *f* (forte), *sfz* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The notation is written in ink on aged, slightly stained paper.

Calando di grado il canco fermo e scendendo di talto di quindici  
in più il Contrajunto l'andare dalla testa alla terra o  
dalla decima ceda alla decima fa bono effetto simil-  
mente stando fermo in una medesima corda il canco fer-  
mo e calando di questa in là il Contrajunto l'andare  
dalla testa alla terra o dalla decima ceda alla decima  
fa bono effetto come qui ti uede.

[illegible]

nel fare la crone (conforme habbiamo detto delle semimi-  
ne) se ne deve fare una bona, e l'altra tista come per esem-  
pio in quella battuta vi uanno quattro crone, la prima  
e la terza deouono esser bone, e nell'altra nella battuta  
similmente la prima e la terza deouono esser bone; di modo  
che di otto crone che uanno in una battuta si deouono  
fare bone la prima, la terza, la quinta e la settima e  
se occorresse che la seconda, la quarta, la sesta o l'ottaua  
causa (quali jallano per cista) jallero bone, e ogni meglio  
nel contrapunto, notando che quando le crone saltano (con-  
ne deouono esser buoni altre note saltanti) deouono ane esser  
esser bone, ancor che stieno nel luogo delle tiste come qui ha


  
 Tale ordine ancora davvero ottimo nel fare la semionone.

Tale ordine anche dovrà osservarsi nel fare la semicrona.



tied in the high part one needs to give the third, and in the same way after the tied ninth one must give the octave, as shows the present example, having to still observe that rule in tying the crochets, and any other note.

As can be seen in the beginning of the above-placed example, the ninth normally must be tied in the progression in contrariwise to the cantus firmus ascending, that is, that the counterpoint descends, and the cantus firmus ascends, being saved in the high part, namely, in the above part, with the octave, and the same is said of the second which in the high part is saved with the unison. Noting that in the high part they cannot be tied two ninths one after the other; because a sad note can't save a good note, that is to say, a ninth even if it is of the value of half a beat, doesn't save two octaves. All this is seen in these two examples, the same is said of the second, which in the high part is saved with the unison.

The ninth, if it is tied in the part below, namely, in the grave part (making the above, namely, the high part the cantus firmus), is saved with the tenth, and can be done one after the other, as much as man wants. The same is said of the second, which while is tied in the part below it must be saved with the third, and can be done as much as man wants, as is seen in this example;

The false fifth in the counterpoint can be done when it is in elevation of the beat and proceeded by a step, it goes to the major third as here is seen in the high part, and still in the grave.

Two black notes, namely, two crochets on the elevation of the beat can be done after the minim, also that the first of them be sad and the second good, falling however by step as in this example appears;

With the perfect consonances, to not incur two octaves and fifths when the counterpoint ascends, it does well with the counterpoint to fall; and on the contrary when the cantus firmus descends, it does well with the counterpoint to ascend as here is seen;

To the tied fourth in the part below can be given the fifth, even that it may be false, going then by step to the third as here appears.

It is advised that in the leaping of the notes of the cantus firmus, the changing from one beat and the other, are to be with black notes, they must be good; in the manner that in the changing of direction they must be good between the notes one after the other, as in the following example. This also is a laudable thing to observe in the quavers.

Falling by step, the cantus firmus, and descending by leap of a fifth downwards, the counterpoint, going by a sixth to the third, or from the third to a tenth makes great effect. Similarly, staying firm on the same note of the cantus firmus and jumping by a fourth upwards in the counterpoint in going from the sixth to the third or from the thirteenth to tenth, makes good effect as is here is seen;

In doing the semiquavers (conforming with what we have said about the crochets), of these must be done one good, and one sad, as for example in the half bar there are four semiquavers, the first and the third must be good; and the in the other half beat similarly the first and the third must be good; in a way that of the eight semiquavers that go into a bar they must be good; the first, the third, the fifth and the seventh, and if it happens that the second, the fourth, the sixth, or the eighth also, (those that pass as sad) were good, it is a better thing that in the counterpoint, noting that when the semiquavers jump (conforming that all the others must be good resolution notes) they must too be good; also that they are in the place of those sad as here is seen;

That rule also must be observed in doing the crochet.

Doppola semiminima bona, cioè, consonanza posta nel principio della posizione, o dell'elevazione della battuta, delle due che di grado doppio di lei seguono in luogo della nota ista la prima può esser ista e la seconda bona mentre però scenderanno. E se ascendere non sarà cosa lodevole, come qui si vede.

Meno è cosa lodevole con le semiminime cioè con le note che ne uanno quattro a battuta, ascendere di grado con la settima doppola ista, cioè se la semiminima in ista stia in luogo della nota bona nel principio della posizione o dell'elevazione della battuta non è cosa lodevole. Doppo di ella talie di grado con un'altra semiminima alla settima et andare semilunare salendo di grado all'ottava. Ma in tal caso è cosa lodevole. Ultima doppo la ista scendere alla quinta o vero alla terza, come appare in questo esempio. Tuor questo anco e sta lodevole l'ottava nelle croce.

Quando due note nere ribattono nella medesima corda, cioè nel medesimo luogo quella che sta in luogo della nota ista deve esser bona anco lei come mostra questo esempio, e il medesimo anco deve delle croce.

Volendosi usare il semitono si regoleranno si usa quando la parte sale. All'incontro volendosi usare il b molle regoleranno si adopra quando la parte scende. E come l'esempio.

Abbiamo di sopra detto che nel principio il contrapunto in ottava si deve aspettare qualche cosa con anco principio in unisono qualche cosa si deve aspettare come qui appare.

facendosi poi l'unione nel progetto del contrapunto si deve fare nell'elevazione della battuta et anco si potrà fare in questo modo gli altri luoghi della battuta eccettuando però il fine nel principio del calore di ella battuta, come si vede in questo esempio dove appare nelle cadende potetti l'unione fra in principio di battuta conforme in simili posti si fa anco dell'ottava.

Abbiamo detto di sopra l'ottava in principio di battuta de uolli fare per movimento contrario cioè è quanto il contrapunto scende di grado et il contrapunto ascende di grado. Hora contro la detta regola diciamo che quando l'ottava in principio di battuta sta nella medesima corda, in tal si ribatte la nota antecedente, sciolta o vero sopra sta semilunare, come l'esempio.

Si deve auerire se cantandosi in ista il contrapunto a meno insieme con più cantori non si deve fare la setta se non per nota ista, cioè per la seconda et quarta semiminima che uanno a battuta, et facendosi per nota bona cioè in principio della posizione et della elevazione della battuta si deve fare dove vi è la quinta falla cioè e per il quadro sopra la corda di sopra, et per bond la sopra quella di E la mi.

Se poi con mandare tre note di equal valore a battuta, uogliamo fare il contrapunto con battuta ineguale, tuor uel tre note scenderanno esser bone cioè consonanti et nel diminuirsi delle tre note, delle sei note che si mandaran no nell'intervallo di una battuta, la prima, la terza, e la quinta, scenderanno esser bone. Similmente se ne mandaremo dodici a battuta, la prima, la terza, la quinta, la settima, la nona, e l'undecima, scenderanno esser bone osservandosi in questo ordine che si tiene in mandare con battuta eguale quattro semiminime et anco otto croce e sedici semicrome a battuta. Il tutto si comprende dal presente esempio.



After the good crochet, namely, consonant, placed at the beginning of the position, or of the elevation of the beat, of the two that by step follow after it in place of the sad note, the first can be sad, and the second good, while however they will descend; and if they were to ascend it wouldn't be a laudable thing, as here is seen;

Good Not Good

It is a less laudable thing with the crochets, namely, with the notes that go four per beat, to ascend by step with the seventh after the sixth, namely, if the crochet in sixths is in place of the good note in the beginning of the position of the upbeat of the bar; it is not laudable after it to rise by step with another crochet to the seventh, and to go similarly raising by step to the octave. But in that case it is the most laudable thing after the sixth to descend to the fifth or the third. As appears in this example. All still is laudable to observe in the quavers.

Figure 10 shows the musical notation for the four phrases of the 'Not Praiseworthy' hymn. The notation is in bass clef with a common time signature (C). The first two phrases are marked 'not praiseworthy' and the last two are marked 'praiseworthy'. The notation includes notes, rests, and fingerings (6, 7, 8, 5).

praiseworthy

praiseworthy

When two black notes are done again on the same note, namely, in the same place which is in the sad note, it must be good also it, as shows this example, and the same is also said in the quavers.

Good and Sad

Good      Good      Sad      Sad

Wishing to use the semitone # correctly, it is used when the part rises. On the contrary wishing to use the  $\flat$  *b molle*, it is regularly adopted when the part descends. Here is the example of it;

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment line in the bass clef. The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The second system also consists of two staves. The vocal line begins with a half note C5, followed by a half note B4, and then a half note A4. The piano accompaniment begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

We have said above that when beginning the counterpoint in octaves one must wait for some time, also beginning in unisons, for some time one must wait, as here appears;

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note G4 and a bass staff starting on a whole note G2. The second system continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The third system concludes the piece with a final whole note G4 in the treble and a final whole note G2 in the bass.

In doing then the unison through the course of the counterpoint, it must be on the upbeat of the bar but also can be done in any other place of the bar excepting however doing it at the beginning of the falling of that beat as in similar places can be done of the octave.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff in C major, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half note C4, followed by a half note D4, and then a half note E4. The second system continues the melody with a half note F#4, followed by a half note G4, and then a half note A4. The score is written in a simple, clear font, with the notes and rests clearly visible against the staff lines.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The notation consists of six measures. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and an eighth note Bb2. The second measure contains a quarter note C3, a quarter note D3, and an eighth note E3. The third measure contains a quarter note F3, a quarter note G3, and an eighth note A3. The fourth measure contains a quarter note Bb3, a quarter note C4, and an eighth note D4. The fifth measure contains a quarter note E4, a quarter note F4, and an eighth note G4. The sixth measure contains a quarter note A4, a quarter note Bb4, and an eighth note C5. The notation is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat.

We have said above of the octave at the beginning of the bar one must go in contrary movement, namely, as much as the cantus firmus descends by step and the counterpoint ascends by step. Now against the said rule we say that when the octave at the beginning of the bar is on the same note as that which is found the antecedent note, the untied or tied, it is very good, here is the example of it;

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109,

It must be advised that singing improvised counterpoint in church together with a number of singers one mustn't do sixths if not for sad notes, namely, for the second and fourth crochet which go per bar, and doing it for good notes namely at the beginning of the position and of the upbeat of the bar it must be done where there is the false fifth, namely, with b quadro above the note of mi (nat), and with b molle above that of E la mi.

If then producing three notes of equal value per bar, we will do the counterpoint with an unequal bar, all the three notes must be good, namely, consonant, and in dividing of said three notes, of the six notes that are produced in the interval of a bar; the first, the third, and the fifth, must be good; similarly if we produce of them twelve per bar, the first, the third, the fifth, the seventh, the ninth, and the eleventh must be good, observing in this rule that it is held in producing with equal bars four crochets, and also eight quavers and sixteen semiquavers per bar. All is understood from the present example;

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a single melodic line with five measures. The bottom staff is in alto clef (C-clef on the third line) with a 3/4 time signature and contains a single melodic line with five measures. The music is in G major, indicated by one sharp (F#).

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains five measures, each with a single note: B-flat, A, G, F, and E. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains five measures, each with a single note: B-flat, A, G, F, and E. The notes are connected by a single line, indicating they are part of the same melodic line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The piece concludes with a final quarter note D4.

[f. 1r]

## IL LEUTO ANATOMIZZATO OPERA DI PIER FRANCESCO VALENTINI ROMANO

Nella quale si dimostrano dodici diversi Ordini di sonare et intavolare trasportato nel Leuto nelli dodici semitoni che abbraccia in se l'ottava; con potersi in ciascuno di detti Ordini sonare, et intavolare trasportato in quattro maniere, ciò è in due maniere per  $\flat$  quadro et in due altre per  $\flat$  molle: Onde in detto istromento, circa il fondamento di sonare, et intavolare trasportato, niente più si può desiderare.

AL VIRTUOSO LETTORE  
PIER FRANCESCO VALENTINI .S.

Fù dagli Antichi esercitata la Musica in tre Generi di Cantilene, che sono Diatonico, Cromatico et Enharmonico; Potendosi in questo luogo prendere il Genere per l'andamento o per il procedere o per il cantare che fa la voce o pure il suono nell' intervallo o formazione della Diatesseron che Tetrachordo, et vulgarmente Quarta è chiamata. Et la differenza che si ritrova fra li sopradetti tre Generi è che differiscono tra di loro nel camminare che fanno nell'intervallo di essa Diatesseron o Tetrachordo ancor che ne suoi termini et in sostanza in ciascuno de predetti Generi essa Diatesseron sia formato della proportionesequiterza 4, a 3. Percioche nel Genere Diatonico nell'andamento et procedere, che fa la voce, o il suono in ogni suo Tetrachordo si camina con semitono, tono, e tono, ciò è, con un semitono, e con due Toni. Nel Genere Cromatico; nell'andamento o procedere della voce, o del suono, che si fa nei suoi Tetrachordi, si camina con semitono, semitono, et Trisemitono, ciò è con due semitoni et con Trisemitono, o semiditono che costa di tre semitoni nominato Terza minore; Et finalmente nel Genere Enharmonico con la voce o col suono in ogni suo Tetrachordo si procede con diesis, diesis et Ditono, ciò è con due diesis minori, che ambedue insieme sono di quantità di un semitono, et con un ditono che costa di due Toni et è la Terza maggiore; come si vede nelle seguenti forme che dimostrano tutti e tre li sopradetti Generi, quali nelle loro ottave hanno anco co'gli stessi intervalli li medesimi Tetrachordi.

IMAGE

Potendosi, anco negli istrumenti impropriamente et licentiosamente in ciascuno de' sopramostrati tre Generi; in corrispondenza del Tetrachordo accidentale che si ritrova dalla corda di A la mi re, a quella di D la sol re; esser formato un'altro simile Tetrachordo accidentale, dalla corda di D sol re, a quella di G sol re ut, come qui susseguentemente si dimostra; ancor che essa corda di G sol re ut (come ancor quella di D sol re ut) non sia corda propria nè del Genere Cromatico ne meno del Genere Enharmonico.

IMAGE



Stante tutto questo consistendo nella formatione della Diapason che da Pratici ottava è chiamata tutta la sostanza della Musica, non solo per abbracciare essa Diapason in se la Diatesseron, la Diapente, ciò è, la quinta, et ong'altro sorte di consonanza et dissonanza, mà anco nelle replicationi di essa ottava fatta con la virtù del numero settenario per ritrovarsi le medesime spetie di consonanze, e dissonanze variate solo nella gravezza, et altezza del suono; nella formatione de musici istrumenti et specialmente dell'Arpa e del cimbalo e di altri simili (mentre vengono formati conforme la qualità de sopramostrati Generi l'ottava con proportionati intervalli; nelle sue corde deve esser posta distinta et inspessata secondo la forma di essi tre Generi respetivamente. Nel Leuto che ordinariamente si usa (anco che vi si possa aggiungere) non havendo luogo il Genere Enharmonico, si per non usarsi in questo nostro secolo in quella maniere, che si usava nell'antica età, come anco per la difficoltà sua, essendo che sarebbe necessario dividere in due tasti; i tasti de semitoni per distinguere et haverne gl'intervalli et i tasti delli minori Diesis proprij di esso Genere Enharmonico: Ma essendo esso Leuto formato per il Genere Diatonico et mistamente et insieme per il Genere Cromatico; l'ottava che costa di cinque toni, e di due semitoni; in detto istromento, ciò è, in detto Leuto, è posta, distinta, e divisa in dodici semitoni, che in effetto sono i detti cinque toni et i predetti due semitoni, come, per esempio di questo, appare nella presente ottava che si ritrova trà la corda di C fa ut grave, et quella di C sol fa ut acuto, con essere tal divisione dimostrata non solo con le note musicale; ma anco li numeri indici de tasti del Leuto.

#### IMAGE

Si che considerando noi la divisione dell'ottava nelli soprascritti dodoci (semitoni)

[f. 1v]

... semitoni, et in pratica vedendo (come col sopramostrato esempio habbiamo fatto apparire) che nel manico del Leuto, conforme essa divisione, l'ottava in tasti è distribuita; ritroviamo che qualunque cantilena conforma la detta divisione dell'ottava si può nel Leuto sonare et intavolare in dodici Ordini, chiamati vulgarmente Toni, con sonarsi, et intavolarsi trasportato in qualunque de sopradetti dodici semitoni di essa ottava: Quali corde o tasti di semitoni tanto sopra quanto sotto di loro hanno l'ottava, la Quinta, le Terze, le Sette, la Diatesseron et le composte consonanze, tutte consonanti; cosa che con l'ordinaria accordatura non si ritrova nell'Arpa, nell'Organo, nel cimbalo et in simili istrumenti; se bene con l'accordatura da noi ritrovata per mezzo di un nostro Monochordo con toni, e semitoni eguali, l'Arpa, il Cimbalo, e simiglianti istrumenti habbiano sopra, e sotto tutti di loro tasti e corde ciascuna consonanza consonante; come in pratica qui in Roma si vede apparire nel Signor Gaspero Visconti; il quale abbandonato l'accordo, che ordinariamente si usa; con la detta nostra accordatura, ne accorda, non solo il cimbalo, mà anco l'Arpa della quale egli ne fa professione con cavarne dolcissima harmonia. Per la qual cosa, circa l'havere, per se stesso, il Leuto tutte le consonanze consonanti sopra e sotto tutte le sue corde e tasti con potersi (conforme si è detto) il loro sonare trasportato; comprendere si può quanto l'istrumento del Leuto incognito a gli antichi Greci (dal quale alcuni hanno detto non sapersene l'inventore et altri hanno scritto essere stato inventato da Boetio mentre era tenuto carcerato da Teodorico Re di Goti) sia ricco di harmonia, amplo e bello; Onde possiamo dire, secondo il parere di alcuni, che meritamente sia stato chiamato Lauto, ciò è, sontuoso magnifico, nobile, amplo, e splendido; dal nome Lautus, lauta, lautum, che ciò

Latinamente denota; E secondo l'opinione di altri possiamo credere che gli habbia preso il sopradetto nome di Lauto da La, Ut, che sono le due sillabe estreme delle sei musicali che formano gli exachordi della mano di Guido Aretino, con denotare con tale estremità la capacità dell' harmonia di detto istrumento e si come sono sei le dette sillabe, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La; con le quali la musica si esercita, così anco sono sei le corde principali et essenziali con le quale esso Leuto è formato; Oltre che in ogni corda, tasto e luogo di esso non solo si può proferire e cantare La, et Ut, mà anco qual si voglia altra sillaba ne sopradetti exachordi da detto La, et Ut contenuta; come ne gli infrascritti nostri dodici Ordini chiaramente si vede. Quali non per altro che per giovare a chi in detto istrumento si esercita habbiamo descritti, e formati, con potere ciascuno di essi servire a sonare et intavolare trasportato nel Leuto in quattro maniere, ciò è, in due maniere per ♯ quadro, et in due altre per ♭ molle come manifestamente appare et da noi in detti ordini si describe. Di modo che questi nostri dodici Ordini (l'intavolare e sonare nel Tono naturale per ♯ quadro, come nell'ordine primo appare; et per ♭ molle come nell'ordine Decimo si vede) servendo ciascuno di loro a sonare et intavolare trasportato in quattro modi; vengono tutti insieme a servire a sonare et intavolare in cinquanta maniere, cosa la quale non solo per abbracciare; mà anco per trapassare li termini dell 'humana voce, è atta a fare et sperare che il sonatore circa le Trasportationi nel Leuto si appagli, e più oltre non desideri nè si possa dilatare. Per maggiore facilità et satisfatione del sonatore in qualunque di detti Dodici Ordini (che consistono in scale musicale per ♯ quadro e per ♭ molle, appropriate nelle trasportationi loro a le corde, e tasti del Leuto) vi habbiamo posto non solo l'andamento Diatonico, e semplice delle voci per passeggiare con una parte sola; mà anco vi habbiamo formate e descritte botte o chiavi più praticabili per sonare sopra la parte, o come si suol dire sopra il Basso. Non contenti di questo in ciascuno de sopradetti Ordini vi habbiamo composta e collocate un'Aria di Ruggiero con botte piene per dar saggio dell'harmonia che da ciascheduno di loro se ne cava: ponendosi di più in ciascun ordine le cadenze che nel sonare sopra la parte occorrere vi possono, con esservi poste non solo semplici; mà anco abbellite di gratie e passeggi: Di più dopo li predetti Dodici ordini per maggiore dilucidatione delle cose che in loro si contengono, vi habbiamo descritti alcuni Avvertimenti appartenenti non solo alle cadenze et alle botte o chiavi per sonare sopra la parte; ma anco circa le corde di D sol re tanto per ♯ quadro quanto per ♭ molle; di A la mi re per ♯ quadro, et di G sol re ut per ♭ molle; et ancora circa l'Aria di Ruggiero da noi composta in ciascuno de predetti Dodici Ordini. Dopo i quali Avvertimenti; da noi si insegna la regola e la maniera di intavolare nel Leuto con altre cose ad essa necessarie, dimostrandosi ancora le tre sorti d' Intavolatura di Leuto ciò è all' Italiana, alla Napolitana, et alla Francese.

Indice delle Trasportationi tanto per ♯ quadro quanto per ♭ molle contenute nelli seguenti dodici Ordini, per la quali compresovi il sonare nel Tono Naturale) si può nel Leuto sonare trasportato in cinquanta maniere.

Sonare nel tono naturale - per ♯ quadro vedi l'ordine Primo.  
per ♭ molle vedi l'ordine Decimo.



Ad un Semitono sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Secondo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Duodecimo

Ad un Semitono sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Terzo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Ottavo.

Ad un Tono sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Quarto .  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Undecimo.

Ad un Tono sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Quinto.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Sesto.

Alla Terza Minore sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Sesto  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Nono.

Alla Terza Minore sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Settimo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Quarto.

Alla Terza Maggiore sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Ottavo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Settimo.

Alla Terza Maggiore sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Nono  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Secondo.

Alla Quarta sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Decimo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Quinto.

Alla Quarta sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Undecimo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Primo.

Ad un Tritono sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Duodecimo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Terzo.

Ad un Tritono sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Duodecimo  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Terzo.

Alla Quinta sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Undecimo  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Primo.

Alla Quinta sotto - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Decimo  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Quinto.

Alla Sesta Minore sopra - per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Nono.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Secondo.

Alla Sesta Minore sotto – per  $\sharp$  quadro vedi l'ordine Ottavo.

–per  $\flat$  molle vedi l'ordine Settimo.

Alla Sesta Maggiore sopra - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Settimo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Quarto.

Alla Sesta Maggiore sotto - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Sesto.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Nono

Alla Settima Minore sopra - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Quinto.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Sesto.

Alla Settima Minore sotto - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Quarto  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Undecimo.

Alla Settima Maggiore sopra - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Terzo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Ottavo.

Alla Settima Maggiore sotto - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Secondo  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Duodecimo.

All' Ottava sotto - per  $\natural$  quadro vedi l'ordine Primo.  
- per  $\flat$  molle vedi l'ordine Decimo.

All' Ottava sopra - per  $\natural$  quadro vedi la Dichiaratione dell'ordine Primo  
- per  $\flat$  molle ti puoi servire dell'ordine Decimo con la medesima  
Dichiaratione dell'ordine Primo.

[f. 2r]

### ORDINE PRIMO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare, et intavolare nel Leuto nel tono naturale, solendosi usare mentre nelle parte della compositione le chiavi sono segnate nella maniera nella quale qui appariscono.

IMAGE

Può anco il presente Ordine servire a sonare et intavolare trasportato all'ottava sotto per  $\natural$  quadro; mentre servendo il contralto in luogo di Basso la compositione si ritroverà nelle corde acute formata con queste chiavi

IMAGE

Può anco il presente Ordine servire a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro trasportato all'ottava sopra, quando l'opera fusse composta nelle corde gravissime con le presenti chiavi usate da alcuni compositori antichi:



## IMAGE

Osservandosi per regola generale che quando per  $\sharp$  quadro, et anco per  $\flat$  molle le compositioni sono composte con Bassi, e Tenori senza contralti, e senza soprano, in tal caso si possono anco sonare, intavolare, e cantare all'ottava sopra convertendosi i Bassi con contralti et i Tenori in Soprani, et quando sono formate con Contralti et Soprani senza Tenori, e senza Bassi; in Tale occorrenza si possono per il contrario sonare, intavolare et cantare all'ottava sotto, mutandosi i Contralti in Bassi et Soprani in Tenori. Oltre di questo il presente Ordine serve per  $\flat$  molle a sonare et intavolare alla quarta sotto il Tono naturale mentre la compositione sarà segnata con queste chiavi.

## IMAGE

Di più il presente Ordine può anco servire, per  $\flat$  molle a sonare et intavolare alla Quinta sopra che riesce ottava della Quarta sotto mentre la compositione ritrovandosi nelle corde gravissime sarà segnata con queste chiavi.

## IMAGE

Con queste dunque verremo a dimostrare il presente Ordine Primo tanto nelle corde tasteggiate nel Leuto, quanto nella scala musicale per  $\sharp$  quadro trasportato in esso tono naturale quanto ancora nella scala musicale per  $\flat$  molle trasportato alla quarta sotto tralasciando per causa di brevità di descrivere le scali musicali per  $\sharp$  quadro all'ottava sotto e sopra, et per  $\flat$  molle alla Quinta sopra. Quali scale da noi tralasciate per se stesso con la cognitione della due sopradette facilmente le potrà estendere il diligente studioso sonatore, caso gli bisognassero.

Scala Musicale per il Leuto sonata per  $\sharp$  quadro nel tono naturale  
Corde del Leuto sonate  $\sharp$  quadro nel Tono naturale, et per  $\flat$  molle alla Quarta sotto  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Quarta sotto

## IMAGE

Andamento Diatonic, e semplice delle voci del Primo Ordine per passeggiare con una voce sola.

## IMAGE

Botte o chiave del Primo Ordine per sonare sopra la parte con essere accordata (si in questo, come ne'gli altri Ordini) la settima corda del Leuto in ottava con la quinta tasteggiata al secondo tasto et con essere accordata l'ottava corda in 8ve con la detta quinta corda a voto.

## IMAGE

[f. 2v]

Aria di Ruggiero nell'Ordine Primo, sonata con botte piene per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale, et per  $\flat$  molle alla Quarta sotto; dove anco per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro all'Ottava sotto et per  $\flat$  molle alla Quinta sopra.

IMAGE

Cadenze più usate et praticabili dell'Ordine Primo poste per commodità del sonare sopra la parte ciò è per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale, et per  $\flat$  molle alla Quarta sotto; et anco per  $\natural$  quadro all'ottava sotto, at ancora per  $\flat$  molle alla Quinta sopra conforme mostrano le chiavi musicali essendo le più approvate, quelle che con la croce segnate.

Circa le cadenze, tanto del presente ordine, quanto de gli altri Ordini, e da avvertire, che da noi sono poste seperatamente da per se nelle sette corde musicali, che sono A, B, C, D, E, F, G; ciò è tutte quelle che vanno a cadere nella corda di A la mi re, tanto all'ottava sotto quanto all'ottava sopra, le poniamo seperate dall'altre. Il che similmente facciamo dell'altre cadenze che vanno a cadere in altre corde. E da avvertire ancora, che se bene per l'ottava bassa della quarta corda del Leuto toccata voto, da noi in questo, et ne gli altri Ordini si è posto, et mostrata la settima corda tastata al terzo tasto, come qui si vede

IMAGE

Niente dimeno nel descrivere le cadenze; per l'ottava bassa di detta quarta corda a voto usiamola detta settima corda voto, come qui

IMAGE

Conforme si usa nell'Arcileuto, et nel Leuto di otto Ordini, facendosi da noi questo sì per maggior facilità, come anco per essere hoggi di in uso. Di più si deve notare, che le botte o chiavi delle nostre cadenze, mentre sono tramezzate con due picciole linee, come qui appare

IMAGE

tali linee o virgole denotono, che mentre sono toccate le corde sottili della tramezzatura in sù, verso la parte acuta, servono alla nota, che è all'ottava sopra; et mentre sono toccate in tutte la corde, ciò è, mentre si tocca tutta la botta, o chiave compitamente, servono alla nota grave, che è all'ottava sotto conforme accennano le linee segnate nella sua botta, o corda in diversi modi, et con questo verremo a dimostrare le cadenze più usate, et praticabili nel presente Ordine Primo; con porle, et anco abbellite di gratie e passaggi in diverse maniere.

IMAGE

[f. 3r]



Cadenze più usate et praticabili dell'Ordine Primo

[f. 3v]

Cadenze più usate et praticabili dell'Ordine Primo

[f. 4r]

Cadenze più usate et praticabili dell'Ordine Primo

[f. 4v]

Cadenze più usate et praticabili dell'Ordine Primo

[f. 5r]

## ORDINE SECONDO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto ad un semitono sopra solendosi usare mentre nelle parti della compositione le chiavi sono segnate nella maniera nella quale qui si vedono.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare, et intavolare trasportato per  $\natural$  quadro alla settima maggiore sotto, che è ottava del semitono sopra mentre servendo il contralto in luogo di Basso la compositione sarà nelle corde acute con queste chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine a sonare, et intavolare per  $\flat$  molle trasportato alla terza maggiore sotto mentre la compositione sarà segnata con le chiavi che qui da noi sono dimostrate.

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato alla sesta minore sopra, che è ottava di detta terza maggiore sotto mentre la compositione ritrovandosi nelle corde gravissime sarà segnata con le presenti chiavi.

IMAGE

Scala Musicale per il Leuto per  $\natural$  quadro ad un semitone sopra

Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro sonate ad un semitono sopra et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sotto

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sotto

IMAGE

Andamento Diatonic, et semplice delle voci dell'Ordine Secondo per passeggiare con una voce sola.

IMAGE

Botte o chiave dell'Ordine Secondo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto; et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a voto.

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine secondo sonata con botte piene, per  $\sharp$  quadro ad un semitone sopra, et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sotto, dove per le chiave musicali appare potersi anco sonare per  $\sharp$  quadro alla settima maggiore sotto, et per  $\flat$  molle alla sesta minore sopra.

IMAGE

[f. 5v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine secondo per sonare sopra la parte, cio è, per  $\sharp$  quadro ad un semitono sopra; et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sotto; et anco per  $\sharp$  quadro alla settima maggiore sotto, et anco per  $\flat$  molle alla sesta minore sopra. Nelle quali cadenze è da notare, che per maggiore commodità la settima corda del Leuto è accordata all'ottava sotto della quarta corda toccata a voto.

IMAGE

[f. 6r]

### ORDINE TERZO

Quale serve per  $\sharp$  quadro a sonare et intavolare nel Leuto ad un semitono sotto, et è comodo ad usarsi mentre nelle parti della compositione le chiavi si ritrovano segnate come qui si vedono.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare trasportato per  $\sharp$  quadro alla settima maggiore sopra che è ottava del semitono sotto; mentre la compositione sarà nelle corde gravissime segnate con le presenti chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato ad un Tritono sotto mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui da noi sono dimostrate.

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato ad un Tritono sopra che è ottava del Tritono sotto mentre la compositione ritrovandosi nelle corde gravissime fusse segnata con le presenti chiavi.



IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\sharp$  quadro ad un semitono sotto

Corde del Leuto sonate per  $\sharp$  quadro ad un semitono sotto, et per  $\flat$  molle ad un Tritono sotto

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle ad un Tritono sotto

IMAGE

Andamento Diatonico, et semplice delle Voci dell'Ordine Terzo per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Terza per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto; et con essere accordata l'ottava corda con ottava con la detta Quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Terza sonata con botte piene per  $\sharp$  quadro ad un semitono sotto, et per  $\flat$  molle ad un Tritono sotto; dove per la chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\sharp$  quadro alla settima maggiore sopra, et per  $\flat$  molle ad un Tritono sopra

IMAGE

[f. 6v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Terza per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\sharp$  quadro ad un semitono sotto, et per  $\flat$  molle ad un Tritono sotto, et anco per  $\sharp$  quadro alla settima maggiore sopra et anco per  $\flat$  molle ad un Tritono sopra; Nelle quali cadenze è da avvertire, che per maggiore commodità, la settima corda del Leuto è accordata in ottava sotto con la quarta corda toccata a voto

IMAGE

[f. 7r]

#### ORDINE QUARTO

Quale serve per  $\sharp$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto ad un Tono sopra, comodo ad usarsi mentre nelle parti della compositione le chiavi si troveranno segnate come qui si pongono.

IMAGE

Potendo anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare per  $\sharp$  quadro alla settima minore sotto, che risponde in ottava col Tono sopra; mentre la compositione fusse nelle corde con servire l'Alto in luogo del Basso et mentre fusse segnata con le presenti chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine a sonare et intavolare trasportato per  $\flat$  molle alla Terza minore sotto mentre la compositione si troverà segnata con le chiavi, che qui da noi sono dimostrate.

IMAGE

Di più può il presente Ordine servire per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato alla sesta maggiore sopra, che riesce in ottava con la Terza minore sotto. Potendosi questo fare mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnata con le presenti chiavi.

IMAGE

Scala Musicale per il Leuto sonato per  $\sharp$  quadro  
ad un Tono sopra

Corde del Leuto sonate per  $\sharp$  quadro ad un Tono sopra, et per  $\flat$  molle alla Terza minore sotto

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Terza minore sotto

IMAGE

Andamento Diatonico, et semplice delle voci dell'Ordine  
Quarto per passeggiare con una parte sola

IMAGE

Botte o chiavi dell'Ordine Quarto per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto, et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Quarto sonata con botte piene per  $\sharp$  quadro ad un Tono sopra, et per  $\flat$  molle alla Terza minore sotto; dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\sharp$  quadro alla settima minore sotto et per  $\flat$  molle alla sesta maggiore sopra  
IMAGE

[f. 7v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Quarto per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\sharp$  quadro ad un Tono sopra, et per  $\flat$  molle alla Terza minore sotto, et anco per  $\sharp$  quadro alla settima minore sotto et anco per  $\flat$  molle alla sesta maggiore sopra; Dove è da avvertire che per maggiore commodità la settima corda del Leuto è accordata in ottava con la quarta corda toccata a voto



IMAGE

[f. 8r]

### ORDINE QUINTO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto ad un Tono sotto tornando comodo ad usarsi mentre nelle parti delle compositione le chiavi saranno segnate come qui si vedono

IMAGE

Può anco servire i presente Ordine a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro alla settima minore sopra che riesce in ottava col Tono sotto. Et questo mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnate con queste chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla quinta sotto mentre la compositione si ritroverà segnata con le presenti qui da noi dimostrate chiavi.

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato alla quarta sopra che riesce in ottava con la Quinta sotto mentre la compositione si ritroverà nelle corde gravissime con essere segnate con le chiavi, che qui si vedono.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\natural$  quadro ad un Tono sotto  
Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro ad un Tono sotto; Et per  $\flat$  molle alla Quinta sotto  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Quinta sotto

IMAGE

Andamento Diatonico, e semplice della Voci dell'Ordine Quinto per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Quinto per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Quinto sonata con botte piene per  $\natural$  quadro ad un Tono sotto, et per  $\flat$  molle alla Quinta sotto; dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro alla settima minore sopra, et per  $\flat$  molle alla Quarta sopra

[f. 8v]

IMAGE

Cadenze più praticabili dell'Ordine Quinto per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\natural$  quadro ad un Tono sotto, et per  $\flat$  molle alla Quinta sotto, et anco per  $\natural$  quadro alla settima minore sopra, et ancora per  $\flat$  molle alla Quarta sopra. Dove è da notare, che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in ottava sotto alla Quarta corda toccata a voto

IMAGE

[f. 9r]

### ORDINE SESTO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Terza minore sopra tornando comodo ad usarsi mentre nelle parti della compositione vi saranno le presenti chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare, et intavolare per  $\natural$  quadro alla sesta maggiore sotto che riesce in ottava con la Terza minore sopra, et questo mentre la compositione fusse nelle corde acute segnate con queste chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato nel Leuto ad un Tono sotto; mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui da noi sono dimostrate

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato alla settima minore sopra che riesce in ottava col Tono sotto, et questo mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnate con le chiavi che qui si dimostrano.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\natural$  quadro alla Terza minore sopra.

Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro alla Terza minore sopra, et per  $\flat$  molle ad un Tono sotto

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle ad un Tono sotto



IMAGE

Andamento Diatonico, et semplice delle Voce dell'Ordine Sesto per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Sesto per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda dal Leuto in ottava con la Quinta corda tastata al secondo tasto, et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Sesto sonata con botte piene per  $\natural$  quadro alla Terza minore sopra, et per  $\flat$  molle ad un Tono sotto; dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro alla Sesta maggiore sotto, et per  $\flat$  molle alla settima minore sopra

IMAGE

[f. 9v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Sesto per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\natural$  quadro alla Terza minore sopra, et per  $\flat$  molle ad un Tono sotto et anco per  $\natural$  quadro alla Sesta maggiore sotto, et ancora per  $\flat$  molle alla Settima minore sopra. Dove è da notare, che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in ottava sotto alla Quarta corda a voto

IMAGE

[f. 10r]

#### ORDINE SETTIMO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Terza minore sotto tornando comodo ad usarsi mentre nelle parti della compositione saranno segnate queste chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro alla sesta maggiore sopra che riesce in ottava con la Terza minore sotto et questo mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnata con le chiavi, che qui sono dimostrate.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla terza maggiore sopra mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui da noi sono dimostrate.

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato nel Leuto alla sesta minore sotto che risponde in ottava con la Terza maggiore sopra riuscendo specialmente questo in queste chiavi.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\sharp$  quadro alla Terza minore sotto.  
Corde dal Leuto sonate per  $\sharp$  quadro alla Terza minore sotto; Et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sopra  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sopra

IMAGE

Andamento Diatonico, et semplice delle Voci dell'Ordine Settimo per passeggiare con una parte sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Settimo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tastata al secondo tasto et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta quinta corda a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Settimo sonata con botte piene per  $\sharp$  quadro alla Terza minore sotto et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sopra; dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\sharp$  quadro alla Sesta maggiore sopra et per  $\flat$  molle alla Sesta minore sotto

IMAGE

[f. 10v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Settimo per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\sharp$  quadro alla Terza minore sotto, Et per  $\flat$  molle alla Terza maggiore sopra; et anco per  $\sharp$  quadro alla Sesta maggiore sopra, et ancora per  $\flat$  molle alla Sesta minore sotto. Dove è da notare, che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in ottava con la Quarta corda voto

IMAGE

[f. 11r]

### ORDINE OTTAVA

Quale serve per  $\sharp$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Terza maggiore sopra et torna comodo ad essere usato mentre nelle parti della compositione vi saranno la presenti chiavi.



## IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare, et intavolare per  $\natural$  quadro alla sesta minore sotto che riesce ottava con la Terza maggiore sopra et questo mentre la compositione fusse nelle parti acute segnata con queste chiavi con servire il Tenore, o vero l'Alto in luogo di Basso.

## IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato nel Leuto ad un semitono sotto mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui si vedono.

## IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla settima maggiore sopra che risponde in ottava col semitono sotto, riuscendo specialmente questo mentre la compositione fusse segnata con queste chiavi.

## IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sopra.  
Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sopra et per  $\flat$  molle ad un semitono sotto.  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle ad un semitono sotto

## IMAGE

Andamento Diatonico e semplice delle Voci dell'Ordine Ottavo per passeggiare con una voce sola

## IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Ottavo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la Quinta corda tastata al secondo tasto; et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a voto

## IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Ottavo sonata con botte piene per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sopra, et per  $\flat$  molle ad un semitono sotto; Dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro alla Sesta minore sotto, et per  $\flat$  molle alla Settima maggiore sopra

## IMAGE

[f. 11 v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Ottava per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sopra, et per  $\flat$  molle ad un semitono sotto et anco per  $\natural$  quadro alla Sesta minore sotto et per  $\flat$  molle alla Settima maggiore sopra; Dove è da avvertire che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in ottava con la quinta corda voto

IMAGE

[f. 12 r]

### ORDINE NONO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Terza maggiore sotto, tornando comodo ad essere usato mentre nella compositione vi saranno queste chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro alla sesta minore sopra, che riesce ottava con la Terza maggiore sotto et questo mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnata con le presenti chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato alla Terza minore sopra mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui si dimostrano.

IMAGE

Di più può il presente Ordine servire per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato nel Leuto alla sesta maggiore sotto che riesce ottava con la Terza minore sopra, riuscendo questo mentre la compositione fusse nelle corde acute con servire l'Alto o il Tenore in luogo di Basso et con esservi segnata queste chiavi.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sotto.  
Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sotto, Et per  $\flat$  molle alla Terza minore sopra.  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle alla Terza minore sopra.

IMAGE

Andamento Diatonico e semplice dell Voci dell'Ordine Nono per passeggiare con una parte sola



IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Nono per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in Ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Nono sonata con botte piene per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sotto, et per  $\flat$  molle alla Terza minore sopra, Dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro alla Sesta minore sotto, et anco per  $\flat$  molle alla Sesta maggiore sopra

IMAGE

[f. 12v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Nono per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\natural$  quadro alla Terza maggiore sotto, et per  $\flat$  molle alla Terza minore sopra, et anco per  $\natural$  quadro alla Sesta minore sopra, et ancora per  $\flat$  molle alla Sesta maggiore sotto. Dove è da notare che per causa di facilità la settima corda dal Leuto è accordata in ottava con la quarta corda a voto

IMAGE

[f. 13 r]

#### ORDINE DECIMO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Quarta sopra et torna comodo ad essere usato mentre nelle parti della compositione vi saranno segnata queste chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro alla Quinta sotto, che riesce in ottava con la quarta sopra, et questo mentre la compositione fusse nelle corde acute segnata con le chiavi, che qui si dimostrano.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare nel Leuto nel Tono naturale mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui da noi sono dimostrate.

IMAGE

Di più può servire il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato nel Leuto all'Ottava sotto mentre la compositione stando nelle corde acute l'Alto servisse in luogo di Basso con esservi segnate le presenti chiavi.

IMAGE

Può anco il presente Ordine servire per  $\flat$  molle a sonare trasportato all'Ottava sopra mentre la compositione fusse nelle corde 19 gravissimo ma questo per causa di brevità da noi si tralascia.

Scala musicale per il Leuto sonato per $\sharp$  quadro alla quarta sopra  
Corde del Leuto sonate per $\sharp$  quadro alla Quarta sopra et per  $\flat$  molle nel Tono natural.  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle nel Tono naturale

IMAGE

Andamento Diatonico e semplice dell Voci dell 'Ordine Decimo per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Decimo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tastata al secondo tasto, et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Decimo sonata con botte piene per $\sharp$  quadro alla quarta sopra et per  $\flat$  molle nel Tono naturale. Dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per $\sharp$  quadro alla Quinta sotto et per  $\flat$  molle all'Ottava sotto

IMAGE

[f. 13v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Decimo per sonare sopra la parte, ciò è, per $\sharp$  quadro alla Quarta sopra, et per  $\flat$  molle nel Tono naturale, et anco per $\sharp$  quadro alla Quinta sotto, et anco per  $\flat$  molle all'Ottava sotto. Dove è notare che per facilità la settima corda del Leuto è accordata in ottava con la Quarta corda a voto

IMAGE

[f. 14r]

## ORDINE UNDECIMO

Quale serve per  $\natural$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla Quarta sotto, tornando comodo ad essere usato mentre nella compositione vi saranno queste chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine a sonare et intavolare per  $\natural$  quadro alla quinta sopra che riesce ottava con la quarta sotto et questo mentre la compositione fusse nelle corde 20ravissimo segnata nelle parti con le presenti chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare, et intavolare trasportato ad un tono sopra, mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui da noi si dimostrano.

IMAGE

Di più può il presente Ordine per  $\flat$  molle servire a sonare et intavolare trasportato nel Leuto alla settima minore sotto mentre ritrovandosi la compositione nelle corde acute, et servendo l'Alto in luogo di Basso vi saranno segnate queste chiavi.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\natural$  quadro alla Quarta sotto  
Corde del Leuto sonate per  $\natural$  quadro alla Quarta sotto, Et per  $\flat$  molle ad un Tono sopra  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle ad un Tono sopra

IMAGE

Andamento Diatonico, e semplice delle Voci dell'Ordine Undecimo per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Undecimo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto, et con essere accordata l'ottava corda in ottava con la detta Quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Undecimo sonata con botte piene per  $\natural$  quadro alla Quarta sotto, et per  $\flat$  molle ad un Tono sopra dove per le chiavi musicali appare potersi anco sonare per  $\natural$  quadro alla Quinta sopra, et anco per  $\flat$  molle alla Settima maggiore sotto



IMAGE  
[f. 14v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Undecimo per sonare sopra la parte, ciò è, per  $\sharp$  quadro alla Quarta sotto, et per  $\flat$  molle ad un Tono sopra, et anco per  $\sharp$  quadro alla Quinta sopra et anco per  $\flat$  molle alla Settima minore sotto. Dove è da notare che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in Ottava con la Quarta corda a voto

IMAGE  
[f. 15r]

#### ORDINE DUODECIMO ET ULTIMO

Quale serve per  $\sharp$  quadro a sonare et intavolare trasportato nel Leuto ad un Tritono sotto; Tornando comodo ad essere usato mentre nelle parti della compositione vi saranno segnate le presenti chiavi.

IMAGE

Può anco servire il presente Ordine per  $\sharp$  quadro a sonare et intavolare ad un Tritono sopra, o pure alla semidiapente sopra che riesce in ottava col Tritono sotto et questo mentre la compositione fusse nelle corde gravissime segnata nelle parti con queste chiavi.

IMAGE

Oltre di questo serve il presente Ordine per  $\flat$  molle a sonare et intavolare trasportato ad un semitono sopra mentre la compositione si ritroverà segnata con le chiavi che qui appaiono.

IMAGE

Di più può il presente Ordine per  $\flat$  molle servire a sonare, et intavolare trasportato alla settima maggiore sotto mentre ritrovandosi la compositione nelle corde acute, il Contralto servirà in luogo di Basso con essere nelle parti segnate queste chiavi.

IMAGE

Scala musicale per il Leuto sonato per  $\sharp$  quadro ad un Tritono sotto.  
Corde del Leuto sonate per  $\sharp$  quadro ad un Tritono sotto et per  $\flat$  molle ad un Semitono sopra  
Scala musicale per il Leuto sonato per  $\flat$  molle ad un Semitono sopra

IMAGE

Andamento Diatonico e semplice dell Voci dell'Ordine Duodecimo per passeggiare con una voce sola

IMAGE

Botte, o chiavi dell'Ordine Duodecimo per sonare sopra la parte con essere accordata la settima corda del Leuto in ottava con la quinta corda tasteggiata al secondo tasto, e con essere accordata l'ottava corda in ottava con la da. Quinta corda toccata a voto

IMAGE

Aria di Ruggiero nell'Ordine Duodecimo sonata per $\sharp$  quadro ad un Tritono sotto, et per  $\flat$  molle ad un semitono sopra. Dove per le chiavi musicali appare potersi sonare anco per $\sharp$  quadro ad un Tritono sopra, o pure alla Semidiapente sopra, et per  $\flat$  molle alla Settima maggiore sotto

IMAGE

[f. 15v]

Cadenze più praticabili dell'Ordine Duodecimo et ultimo per sonare sopra la parte, ciò è, per $\sharp$  quadro ad un Tritono sotto et per  $\flat$  molle ad un semitono sopra, et anco per $\sharp$  quadro ad un Tritono o pure Semidiapente sopra et ancora per  $\flat$  molle alla settima maggiore sotto. Dove è da avvertire, che per maggiore facilità la settima corda del Leuto è accordata in Ottava con la Quarta corda a voto

IMAGE

[f. 16r]

Avvertimenti appartenenti alle cadenze descritte nella presente opera.

Circa le cadenze, che nelli soprascritti ordini sono descritte si deve avvertire che nel fare le cadenze il sonatore deve fare studio per essere esse cadenze termini e riposi nelli canti appropriate alla terminatione et a punti et alla quiete alle parole che in musica si compongono; onde nettamente se ne può dare la presente diffinitione con dire. La cadenza non è altro che una certa terminatione o vero particola del canto secondo il contesto dell'oratione; e se nelle cadenze chi fa professione di sonare non fa studio, essendo esse termini et anco termini finali, et per proverbio dovendosi lodare il fine; in vece di ricevere lode et honore dalle sue fatiche; perdendosi nel fine ne riporta biasmo e vergogna; onde noi per giovarli nelli nostri ordini le habbiamo posto in diversi modi, ciò è, alcune semplicemente per facilità, et istruttione del principiante sonatore et alcune altre passeggiate conforme si usano; dove è da notare che nelle musicali compositioni andandosi all' ottava si usano due sorti di cadenze. L' una delle quali cadenze è quando la parte grave, ciò è, la più bassa scende di grado e nel fare cadenza di seconda in giù qualche parte di sopra lega la settima salvandola con la sesta maggiore con andarsene poi all' ottava come qui per esempio a due Voci si vede.

IMAGE

Questa sorta di cadenza si può anco fare con note di maggiore valore scendendosi di grado con una nota breve et per il contrario si può fare con note di minor valore calandosi di grado con una nota minima potendosi ancora fare sciolta con la sola sesta maggiore; mà fa più bello effetto mentre è fatta con la settima legato. Il tutto appare in questo esempio

IMAGE

E' ben vero che alcuni compositori antichi nel fare le sopramostrato cadenze di seconda in giù, le pongono semplicemente senza segnare il semitono vicino alla nota (mentre è sesta minore) per farla con esso divenire sesta maggiore. Il che vien causato per difetto della stampa o per non vi essere in quei tempi tanta politezza o diligenza nello scrivere; o per tenere per fermo il compositione che l'esperto cantore guidato dall' udito per se stesso in detta sesta minore fusse per fare il semitono con convertirla per mezzo di essa in sesta maggiore. Mà sia come si voglia; in fare le sopradette cadenze calono di seconda in giù; come dispongono le buone regole di contrapunto; si deve legare la settima e poi salvarla con la sesta maggiore, e doppo andare all'ottava. Perchè all'ottava, che costa di cinque toni e di due semitoni, essendo più vicina la sesta maggiore che è composta di quattro toni, e di un semitono, che non è la sesta minore che è formato di tre toni e di due semitoni; fa miglore effetto andare alla consonanza con una consonanza vicina, che non fa l'andarvi con un'altra meno vicina.

L'altra sorte di cadenza è quando la parte grave, ciò è la più bassa cala di quinta in giù o vero ascende di quarta in sù, che in effetto riesce nell'istessa cosa, ciò è, nell'istessa corda all'ottava sopra et in tal cadenza una delle parti di sopra lega la quarta e poi salvandola con la terza maggiore se ne vada all'ottava; come si vede nell'infrascritto esempio a due voci; ancor che la cadenza di quarta legata ciò è nella parte grave di salto di quarta in sù, o di quinta in giù, a due voci non sia laudabile; ma si bene a trè, a quattro e a più voci.

IMAGE

Si possono anco fare le soprascritti cadenze senza la quarta legata, ciò è, con la sola terza maggiore potendosi anco fare con note di maggior valore et ancora per il contrario con note di minor valore conforme si comprende dal presente esempio

IMAGE

Si come habbiamo detto della cadenza di seconda in giù così ancora alcuni compositori antichi nell'opera loro hanno fatto le cadenze di quarta in sù o di quinta in giù semplicemente con la terza minore senza porvi (dove vi occorreva) il semitono per farla maggiore; il che stimiamo essere stato fatto per le cause che poco fa habbiamo raccontato nella prima sorte di cadenza nel ragionare che habbiamo fatto della sesta; Però che essendo più vicina all'ottava la terza maggiore che costa di due toni, che non è la terza minore, che è formato di un tono e di un semitono; nella cadenza con essa terza maggiore vi si deve andare facendo più bello effetto che non fa l'andarvi con la sesta minore. Pure se vi si andasse con la terza minore, non sarebbe per ciò errore; mà l'huomo sempre si deve attaccare al meglio; si come anco non è errore nella cadenza di seconda in giù andare all'ottava con la sesta minore; per essere la sesta minore consonante come è anco la terza minore. Circa le sopradette due sorti di cadenze, ciò è, di seconda in giù, e di quarta in su, o



pure di quinta in giù, stimiamo cosa utilissima il darne una osservatione et regola generale al sonatore, per mezzo della quale in un subito nel manico del Leuto prenderà pratica nel fare tanto le cadenze che scendono (descendono) in giù, nelle quali si lega la settima quanto nel fare quella quarta in sù o vero di quinta in giù nelle quali viene legata la quarta, e tale osservatione e regola è questa. Il sonatore deve avvertire che facendosi in una corda come per esempio nella di C fa ut, la cadenza di seconda in giù con la settima legata et salvata con la sesta maggiore; detta cadenza in quanto alla legatura si farà con le medesime due note con le quali in detta corda di C fa ut, si farà la cadenza di Quinta in giù, o di quarta in sù con cantare la parte di sopra fa mi fa come qui si vede in musica et intavolato nel Leuto.

IMAGE

Di maniera che il sonatore havendo un poco di pratica in fare le cadenze di quarta in sù o di quinta in giù che sono facili per usarsi ordinariamente et frequentemente; facilmente piglierà pratica in far quelle di seconda in giù che non sono tanto praticate. Perchè per esempio nella soprascritta cadenza di quinta in giù stando la quarta legata nella terza corda al terzo tasto, et poi stando la terza maggiore, che la salva nella detta terza corda al secondo tasto, medisamente nella cadenza soprascritta di seconda in giù la settima legata si ritrova nella detta terza corda al terzo tasto ritrovandosi similmente la sesta maggiore, che la salva nella medesima terza corda al secondo tasto conforme si ritrova nella predetti cadenza di quinta in giù. Onde il sonatore nella detta cadenza di seconda in giù varierà in toccare la parta più bassa; et le corde, che in consonanza l'accompagnano; ciò è, in vece di toccare accompagnata con la quinta e con l'ottava, la corda di G sol re ut, che nella cadenza di quinta in giù serve per basso (quale nel Leuto si tocca nella quarta corda al secondo tasto) doverà toccare la corda di D sol re che serve per basso, toccandola nella quinta corda al

[f. 16v]

al secondo tasto, et accompagnandola con la decima o vero con la terza et anco, se gli piace, con l'ottava; toccherà anco insieme con esse la medesima terza corda al terzo tasto che è la settima legata in luogo della quarta legata della cadenza di quinta in giù; et poi toccando la sopradetta terza corda al secondo tasto che è la sesta maggiore, che salva la settima in luogo della terza maggiore che salva quarta nella cadenza di quinta in giù; se ne andrà all'ottava con fare la botta o chiave di C fa ut commune alle sopradette due cadenze. Tutto questo (eccettuate però le cadenze che scendendo di seconda in giù con l'intervallo di semitono, dalle quali più sotto ragioniamo) sia detto di tutte l'altre cadenze in diverse corde quali con l'esempio sopranotato dal sonatore facilmente si potranno fare, et acciò questa nostra regola con maggior facilità sia messa in pratica, ne diamo ancora l'infrascritto esempio dove l'una e l'altra di dette cadenze in diverse corde sono dimostrata con la partitura della musica, e con l'intavolatura del Leuto.

IMAGE

(Under image)

Cadenza in F fa ut con quarta legata.

Cadenza in F fa ut con la settima legata.

Cadenza in A la mi re con la quarta legata.

Cadenza in A la mi re con la settima legata.

Queste due cadenze nella legatura sono simili.

Queste due cadenze nella legatura sono simili.

IMAGE

(Under images)

Cadenza in D sol re con quarta legata.

Cadenza in D sol re con la settima legata.

Cadenza in G sol re ut con quarta legata.

Cadenza in G sol re ut con la settima legata.

Queste due cadenze nella legatura sono simili.

Queste due cadenze nella legatura sono simili.

Circa la sopramostrata due sorti di cadenze, la soprascritta regola conforme quella vulgate sentenza *Omnis regula patitur exceptione* è variabile nelle cadenze che con la parte grave scendendo di seconda in giù col semitono fa mi, o vero fa la. Perche una delle parti di sopra in tali cadenze non legando la settima minore (la quale è composta di quattro toni e di due semitoni) conforme si lega nelle cadenze che con la parte grave scendendo di seconda in giù con l'intervallo di un tono; mà si bene legando la settima maggiore la quale costa di cinque toni e di un semitono; per darli in salvarla la sesta maggiore che è formato di quattro toni e di un semitono; scende un tono e non scende un semitono, come si scende nelle sopradette cadenze che con la parte grave vanno a far cadenza di seconda in giù con l'intervallo di un semitono. Dalla qual differenza ne nasce che nelle cadenze di quinta in giù o vero di quarta in sù, slavandosi la quarta legata (la quale è composta di due toni e di un semitono) con la terza maggiore, che gli stà un semitono sotto, et è composta di due toni, si scende nel detto salvamento con un semitono. Onde il sonatore nel Leuto tocca la detta terza maggiore un tasto sotto alla quarta legata, facendo differenza in detta scesa et salvamento dalle cadenza di seconda in giù che scendono col semitono fa mi o fa la. Per questo chi fa professione di sonare in dette cadenze col semitono deve stare avvertito nella parte di sopra, che in salvare la settima maggiore, non tocchi il tasto vicino sotto di essa, conforme si fa nell'altre cadenze; et fallacemente non la salvi con la settima minore, che gli stà un tasto sotto, et è composta di quattro toni e due semitoni; mà si bene rettamente la salvi con la sesta maggiore che gli stà nel secondo tasto sotto con calare un tono; essendo che nel Leuto da un tasto all'altro vicino vi è l'intervallo et differenza di un semitono; tramezzandosi un tasto, da ogni tasto al secondo suo seguente vi si ritrova la distanza di un tono. Et con questo delle sopradette cadenze che scendono di seconda in giù col semitono, ne diamo l'infrascritto esempio, nel quale poniamo anco le cadenze di quarta in sù, o di quinta in giù da nella nota del salvamento differiscono.

IMAGE

(Under image)

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

IMAGE

(Under image)

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

Queste due cadenze differiscono nella nota del salvamento

Circa le cadenze che nelli nostri dodici ordini sono descritte oltre le cose sopradette non tralasciaremos di darne gli infrascritti avvertimenti quali al sonatore stiano essere di giovamento. Però si deve avvertire che le cadenze di mezza Battuta si possono abbreviare con note di medio valore come qui si vede

IMAGE

et il medesimo anco sia detto dalle cadenze in proportioni ternarie quali per brevità si lasciano. Si deve avvertire che nelle cadenze se sopra la parte del Basso, ciò è sopra l'ultima nota della cadenza vi sarà posto il  $\flat$  molle, esso  $\flat$  molle denota che in cambio di fare nella botta o chiave la terza maggiore conforme ordinariamente si fa, vi si deve fare la terza minore; qual  $\flat$  molle per denotatione di questo vi si pone non ostante che la nota sopra la quale è posto, habbia naturalmente sopra di se la terza minore come qui per esempio di questo si può vedere.

IMAGE

Si deve notare che nelle cadenze se sopra la parte del Basso, ciò è sopra l'ultima nota della cadenza vi sarà posto il semitono  $\sharp$  esso segno di semitono denota che in cambio di fare nella botta o chiave la terza minore che naturalmente stà sopra detta nota, vi si deve fare la terza maggiore. Similmente se sotto li numeri 3, e 6 che si ritrovano sopra la penultima nota dalla cadenza vi sarà posto il semitono come qui appare 4  $3\sharp$ , 7  $6\sharp$

IMAGE

per esso si denota la terza o sesta (che ivi naturalmente è minore) deve fare et convertire in salvamento della quarta in terza maggiore et in salvamento della settima in sesta maggiore.



[f. 17r]

Si deve avvertire che sopra la penultima nota della cadenza di quarta in sù o di quinta in giù che va a finire per ♯ quadro nella corda di E la mi et per ♭ molle nella corda di A la mi re; vi è naturalmente la quinta falsa. Però sopra la nota della legatura che è la sopradetta penultima et per ♯ quando è B fa ♯mi, et per ♭ molle E la mi; dovendosi convertire la quinta falsa in quinta bona, per dimostrazione di questa da noi vi si pone il 5, oltre il 4 e 3 come qui si vede 5 4 3♯, con semitonarsi nella detta conversion, per ♯ quadro la corda di F fa ut et per ♭ molle quella di B fa ♯mi, come appare nell'intavolatura del Leuto in queste due cadenze.

IMAGE

Dove anco si vede / per salvare la quarta con la terza maggiore essere semitonata per ♯ quando la corda di D la sol re et per ♭ molle quella di G sol re ut.

Si deve anco avvertire che di salto di quarta in sù, o di quinta in giù facendosi la cadenza per ♯ quadro dalla corda di F fa ut semitonata a quella di ♯mi, et per ♭ dalla corda di B fa ♯mi medesimamente semitonata a quella di E la mi; sopra la nota finale di ciascuna di dette due cadenze (per esservi naturalmente la quinta falsa) vi si deve in luogo di essa quinta falsa fare la quinta bona con semitonare per ♯ quadro la cord di F fa ut, et per ♭ molle quella di B fa ♯mi come si vede in esse due cadenze qui dimostrato,

IMAGE

che per inditio di ciò hanno sopra l'ultima nota del basso il .5. Et con queste circa le cadenze per causa di brevità tralascando da parte alcune cose quali per se stesso potra investigare il diligente sonatore, veremmo a dare alcuni avvertimenti spettanti (pertinent) alle botte o chiavi per sonare sopra la parte.

Avvertimenti appartenenti alle Botte, o chiavi descritte nelle presente Opera; per sonare sopra la parte, ciò è, sopra il Basso.

Circa le botte o chiavi descritte da noi per sonare sopra la parte, ciò è, il Basso, è da avvertire che esse sono fondate sopra la parte più grave della compositione, ciò è, sopra il Basso con havere in loro l'harmonia della consonanze che procede dal toccarsi in esse Botte diverse corde. Però mentre sopra la nota del Basso non vi è segnato il semitono qui presente ♯, nè vi è posto il ♭ molle, nè meno vi appare numero alcuno; la Botta, o chiave di detta nota è naturale et ordinaria; et naturalmente si deve fare senza alteratione et senza diminutione di consonanza et, ciò è, si haverà sopra di se la terza minore vi si deve fare minore; e se l'haverà maggiore; maggiore si deverà fare e sonare, similmente se haverà sopra di se la quinta bona; vi si deverà toccare la quinta bona mà havente sopra di se la quinta falsa (come accade per ♯ quadro nella corda di ♯mi, et per ♭ molle nella corda di E la mi) in luogo della quinta falsa vi si deverà fare la sesta.

Stante questo si deve avvertire che sopra qualche nota dell Basso, che si sona, se vi sarà il semitono per esempio come qui si vede;

IMAGE

per esso segno di semitono si accenna che nella botte di detta nota quale naturalmente ha sopra di se la terza minore; in cambio di essa terza minore, vi si deve fare la terza maggiore, con alterarsi e crescerci essa terza minore di un semitono. All'incontro se sopra qualche nota del Basso vi fusse il  $\flat$  molle come per esempio da noi in questo luogo si dimostra esso  $\flat$  molle accennarebbe,

IMAGE

che in vece della Terza maggiore che nella Botte di detta nota naturalmente si ritrova; vi si debba fare la terza minore, con diminuire e calare essa terza maggiore di un semitono. Se poi sopra qualche nota del Basso vi sarà, 6, come qui appare,

IMAGE

per esso, 6, vien denotato che nella Botte di detta nota in cambio della quinta che ordinariamente si suol fare; vi si debba fare la sesta. Poi il contrario se per  $\sharp$  quadro sopra la nota di  $\sharp$ mi, et per  $\flat$  molle sopra quella di E la mi vi sarà segnato il, 5, come qui per esempio di dimostra;

IMAGE

per esso 5, vien significato che in luogo della quinta falsa che naturalmente sopra detta note si ritrova, vi si debba fare la quinta bona ciò è per  $\sharp$  quadro con alterare di un semitono la corda di F fa ut; et per  $\flat$  molle con crescere di un semitono la corda di B fa  $\sharp$ mi. Se sopra o sotto i numeri quali si sogliono collocare sopra alcune note del Basso che si sona nonvi è posto sopra alcune di semitono ne meno di  $\flat$  molle come per esempio qui si vede

IMAGE

tale privatione denota che le consonanze o dissonanze indicate da essi numeri nelle botte o chiavi della note sopra le quali stanno si devono fare naturalmente senza accidente alcuno, ciò è, senza crescerle col semitono e senza diminuirle col  $\flat$  molle. Mà se sopra o sotto qualche, 6, vi sarà il  $\flat$  molle come qui indica

IMAGE

che in luogo della sesta maggiore quale nella botte è naturale; vi si debba fare la sesta minore, con decrescere essa sesta maggiore di un semitono. All'incontro se sopra, o sotto il, 6, vi sarà il semitono, come qui si vede

IMAGE

significa che in cambio della sesta minore che vi è naturale, vi si debba fare la sesta maggiore con crescere essa sesta minore di un semitono. Questo sia detto anco circa la terza, e circa qual si voglia altro intervallo; essendo che se essa terza avrà sotto o vicino di se il semitono come qui appare,

## IMAGE

nella botta della nota sopra la quale è posta; di minore che ella naturalmente vi è, deverà esser fatta maggiore con crescersi essa terza minore di un semitono; et havendovi il  $\flat$  molle come qui

## IMAGE

di maggiore che ella naturalmente vi è deverà farsi minore con diminuirsi di semitono. Se poi avanti et al pare della nota del Basso vi sarà collocate il semitono nella maniere che qui da noi si dimostra

## IMAGE

denota essa nota del Basso deversi alterare et alzare con l'intervallo di un semitono, onde per tale alzamento venendovi a nascere la quinta falsa, in luogo di essa nella sua botta vi si suol fare per l'ordinario la sesta minore; solendo questo accadere mentre tal nota alterata non sarà la penultima della cadenza di quarta in su, o di seconda in giù. Poi il contrario se avanti et apparso la nota del Basso che si sona vi sarà posto il  $\flat$  molle come qui

## IMAGE

significa la nota doversi abbassare per l'intervallo di un semitono. Si deve anco notare che sopra qualche nota del Basso da sonare se vi saranno posti li presenti numeri 7, 6, 5, per mezzo di essi viene in cognitione che nella botta di detta nota, vi si deve prima fare la settima indicate per il 7; poi la sesta significato per il 6; et ultimamente quinta accennata per il 5; dovendosi anco osservare quest'ordine in tutti gli altri numeri che vi fussero segnato. Di modo che il sonatore in detta botta dimostrata col 7, 6 e 5, prima deverà trovare nel manico del Leuto la settima, poi la sesta, e di poi la quinta; o vero con intervalli semplici ciò è con settima, sesta e quinta; o vero con intervalli composti della medesima natura, ciò è, con decimaquarta, decimaterza, et duodecima, o vero con vigesima prima, vigesima, et decima nona nella maniera che gli riesce più vaga, et commoda nel postare la mano, conforme qui per esempio si vede.

## IMAGE

Deve anco il buon sonatore avvertire, e sapere che le chiavi, et botte piene, e perfette del Leuto sono composte e costano (mentre in loro non vi è legatura) di tre consonanze, ciò è, di terza quinta e ottava; o vero di terza sesta e ottava; et alcuna di queste consonanze spesso vi si ritrova duplicata, ciò è essendovi in una botta la terza occorrerà anco che vi sarà la decima che è consonanza composta, et della medesima natura della Terza, et questo accaderà anco dell'

[f. 17v]

dell'altre consonanze ciò è, essendovi la quinta tal volta vi sarà anco la duodecima che è composta della quinta; et essendovi la sesta vi sarà tal volta ancora la terzadecima che dalla



sesta è consonanza composta; et finalmente essendovi l'ottava vi si ritroverà anco tal volta la quintadecima, che dall'ottava è composta, ritrovando uso vi si anco tal volta le consonanze in grado di maggiore acutezza composte come la decimasettima che è della natura della terza; la decimanona che è della natura della quinta, la vigesima che è della natura della sesta et la vigesima seconda che è della natura dell'ottava; et altre più acute ancora; onde si può dire che in dette botte o chiavi vi si ritrovano (conforme si usano nella musica) non solo le consonanze semplici che sono quelle dall'unisono sino all'ottava; mà anco le composte che sono quelle dall'ottava in su quali si compongono con la virtù della replicatione fatte col numero settenario.

Si deve notare et avvertire che quando in dette chiavi o botte vi è la quinta o qualche altra sua consonanza composta, nel medesimo tempo et istante che essa si tocca, non vi si deve toccare, nè fare la sesta o altra consonanza composta che sia della sua medesima natura; et all'incontro essendovi la sesta o altra composta consonanza della sua medesima natura nel medesimo tempo et istante non si vi deve toccare la quinta, nè altra sua consonanza composta; essendo che dalla quinta alla sesta minore essendovi l'intervallo di un semitono et dalla sesta maggiore alla quinta essendovi lo spatio di un tono, tali intervalli che sono dissonanzi ancor che siano tra le parti di sopra, tal caso disgustano l'udito.

E' da avvertire che sopra qualche nota di basso continuo o da sonare, se vi sarà segnato il 6, e'l, 5, come qui appare

IMAGE

prima nella botta insieme con l'altre consonanze si deverà toccare la sesta, et dopo di essa toccare, e far sentire la quinta, e se vi fusse segnato il, 5, e poi il 6, come qui

IMAGE

prima nella botta con l'altre consonanze si deverà toccare la quinta poi far sentire la sesta, con avvertire che nel salire con la sesta all'ottava, et nelle cadenze di seconda in giù, ordinariamente et per regola generale si osserva di andarvi con la sesta maggiore, e se la sesta fusse minore con la virtù del semitono si farà divenire, et con essa si ascende all'ottava, come si è detto. Ma nel descendere dalla sesta alla quinta o vero alla terza (massimamente se questo si farà nello spatio di una istessa battuta) la sesta non si deve alterare, e se tal sesta è minore lo scendervi con essa, conforme, le buone regole di contrapunto farà bonissimo effetto; alla qual cosa il sonatore deve stare attento non solo con la vista mà anco col udito.

Circa le botte o chiavi nelle quali vi sono legature, specialmente di dissonanze, è bene il replicare che le legature nelle note de Bassi continui sono indicate con li numeri posti sopra di esse note; Di maniera che se sopra una nota vi saranno questi numeri 4, 3, indicheranno che nella sua botta vi si doverà fare primieramente la quarta e poi la terza dalla quale essa quarta (é) salvata. La qual terza (come nel ragionare delle cadenze si è detto) nelle cadenze di quinta in giù o di quarta in su che sono una medesima cosa regolarmente deve esser maggiore, e se fusse minore convertirla col semitono in maggiore, con avvertire circa gli accompagnamenti di essa quarta che nel medesimo istante che essa nel Leuto si tocca, non si deve in altra corda toccare la terza, mà farla sentire doppo di lei, facendo bonissimo effetto nel(l) medesimo istante con essa quarta toccare insieme et accompagnarvi l'ottava, e la quinta.

Se sopra una nota di basso continuo vi saranno segnati questi numeri; 7, 6, per essi vien significato che nella botta di essa nota si deverà prima fare la settima e poi la sesta dalla quale ella è salvata; avvertendo che nel medesimo istante, che si percote e fà la settima, non si deve in altra corda toccare la sesta, dovendosi similmente per l'ordinario fuggire di farvi la quinta; se però essa quinta non vi è segnato in legatura sotto la settima come qui per esempio si vede;

IMAGE

mà la sesta si deverà fare doppio la sesta come si è detto; Avvertendo circa gli accompagnamenti della settima, che nel medesimo istante che essa si tocca fà bonissimo sentire il piccotere è fare la terza con la quale anco è grato il farvi l'ottava. Se sopra qualche nota del basso da sonare vi fussero segnati li numeri; 9, e 8, come qui per esempio da noi si dimostra

IMAGE

denoterebbono che nella loro botta prima si dovesse fare la nona, e poi l'ottava dalla quale essa nona vien salvata, mentre la legatura si ritrova in una delle parte di sopra; avvertendo che in qualche corda nel medesimo istante che si fà la nona non si tocchi l'ottava; quale si deve fare doppio di essa nona; per accompagnamento della qual nona si potrà toccare la terza et anco la quinta, la quale accompagnata con detta nona fà migliore effetto; et anco fà bonissimo sentire l'accompagnarvi la sesta mentre vi è segnata, e mentre non vi è accompagnata la quinta, essendo che nelle legature si deve presupporre che le dissonanze sieno poste in cambio et in luogo delle consonanze dalle quali sono salvate ciò è che nella parte di sopra la nona sia posta in luogo dell'ottava; la settima in luogo della sesta; et similmente la quarta la quarta in luogo della terza.

Oltre di questo se sopra qualche nota del basso continuo situata per  $\sharp$  quadro nella corda di  $\sharp$  mi, o vero per  $\flat$  molle in quella di E la mi sopra la quale due corde vi si ritrova la quinta falsa o veramente se sopra qualche altra nota del basso continuo alterata col semitono situato avanti; et al paro di essa, qual nota in quel guisa alterata ha ordinariamente sopra di se la quinta falsa vi fussero segnati il, 6, et il 5, come qui sei vede

IMAGE

tali numeri, di giusta ragione denoterebbono che doppio la sesta vi si dovesse fare la quinta falsa, la quale conforme le regole del contrapunto deve nella elevatione della battuta andare di grado a trovare la terza maggiore; onde nella botta di tal nota prima si deverà fare la sesta, quale nell'istante che si sona la botta farà bonissimo effetto l'accompagnarla con l'ottava, doppio la qual sesta si farà la quinta falsa, quale (se piacerà il sonatore) la potrà accompagnare con la terza. Per maggiore instructione del sonatore non è fuori di proposito il dire, et il dare per regola universale che tutte le note del Basso, che si sona tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, quando non è sopra di loro numero alcuno indicante la sesta et anco la settima, et medesimamente quando non sono alterate col semitono solito a situarsi avanti, appresso, et al paro di esse; hanno naturalmente nelle loro botte la quinta bona; eccettuate però le note che per  $\sharp$  quadro stanno nella corda di  $\sharp$  mi; et per  $\flat$  molle in quella di E la mi, le quali havendo sopra di loro la quinta falsa; nelle loro botte (ancor che

esse non habbiano sopra di loro numero alcuno) si deve fare la sesta che gli è naturale; per essere prive della quinta bona, si come anco tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, hanno nelle loro botte la sesta tutte le sopradette e sopramostrate note di basso continuo, alterate col semitono situato avanti; appresso et al paro si esse, per essere ancor loro per tale accidente di semitono private della quinta bona; Onde nel sonare vi si deve fare la sesta, ancor che sopra di loro non habbiano il numero, 6, che la dimostra.

Soggiungeremo di più (conforme di sopra si è detto) che in tutte quelle note di basso continuo, tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle; che sopra di loro haveranno il semitono; da esso semitono vien significato che in luogo della terza minore, che gli è naturale, nelle loro botte vi si deve fare la terza maggiore quale nel Leuto si fa con porre il dito et tasteggiare un tasto sopra al luogo o per dir meglio, al tasto della Terza minore; come per esempio nella botta o chiave di D sol re, quale poniamo che sia questa

IMAGE

la terza minore o decima minore sua naturale, si ritrova nella seconda corda al terzo tasto; hora volendola far divenire terza maggiore o pure decima

[f. 18r]

decima maggiore si toccherà detta seconda corda al quarto tasto che è un tasto sopra al terzo tasto come qui appare

IMAGE

e se la terza minore fusse in una corda a vuoto, per farla maggiore in cambio di toccarsi detta corda a vuoto si toccherà al primo tasto. Con questo medesimo ordine, e regola la sesta minore si potrà anc' essa far divenir maggiore con tasteggiarla un tasto sopra al luogo et al tasto, dove essa è situata come per esempio nella botta di A la mi re la sesta minore sua naturale si ritrova anc' essa nella seconda corda al terzo tasto come in questo luogo da noi si dimostra,

IMAGE

a volerla far diventare sesta maggiore si toccherà detta seconda corda al quarto tasto che è tasto sopra al detto terzo tasto come similmente da noi in questo luogo è dimostrato.

IMAGE

Per il contrario tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, sopra le note del basso continuo o da sonare vi si vedrà il  $\flat$  molle nella guisa che sopra si è detto e qui appare

IMAGE

da esso  $\flat$  molle verrà significato che in luogo della terza maggiore che naturalmente vi si ritrova, vi si debba fare la terza minore, nel quale nel Leuto si fa con porre il dito a tasteggiare un tasto sotto al luogo o tasto dove detta terza è maggiore è situata come per



esempio nella botta di C fa ut la terza maggiore o per dir meglio la decima maggiore naturalmente si ritrova nella seconda corda al secondo tasto come qui si vede.

IMAGE

Hor volendola far divenire terza minore si toccherà detta seconda corda al primo tasto che è un tasto sotto al detto secondo tasto come in questo luogo da noi vien dimostrato

IMAGE

e se detta terza maggiore si ritrovasse et risonasse in qualche corda a vuoto, per farla divenire minore si deverà toccare un tasto, o un semitono sotto, nella corda propinqua, che gli stà sotto, come qui per esempio ritrovandosi nella presente botta

IMAGE

la terza maggiore nella prima corda a vuoto, per farla divenire minore si deverà toccare nella seconda corda al quarto tasto come qui da noi si dimostra

IMAGE

con questo medesimo ordine e regola la sesta maggiore si potrà anc' essa far divenire sesta minore, con tasteggiarla un tasto sotto al luogo dove essa risuona, come per esempio nella botta di G sol re ut la sesta maggiore sua naturale risona nella seconda corda al secondo tasto come qui;

IMAGE

a volerla far divenire sesta minore; detta seconda corda si deverà toccare al primo tasto, che è un tasto sotto al detto secondo tasto nella maniera che in questo luogo si dimostra.

IMAGE

Circa le note in legatura pare ad alcuni che sia un sonare semplice, e voto il far sentire sola in una corda la consonanza dalla quale è salvata la dissonanza postain legatura avanti di se come per esempio appare nella presente botta;

IMAGE

nella quale la terza corda toccata al terzo tasto è quarta in legatura che vien poi salvata con la terza, che risona nella detta terza corda toccata sola al secondo tasto et per essa toccata sola, pare ad alcuni (come si detto) che sia un sonar voto, massimamente per essere di valore di mezza battuta. In quanto a questo si deve considerare, che non è sonar voto, ancor che venga toccata perchè mentre dalli tasti non si move o varia con altro dito la mano, e non si smorza il tono, o per di meglio il rimbombo, o risonare di detta botta, dura il suono e l'harmonia di essa per spatio di una battuta in circa; si che sotto di esso suono et harmonia essendo toccata detta seconda corda sola al secondo tasto, viene ad essere toccata in

harmonia, onde con verità non si può dire, che sia un sonar voto. Niente dimeno per maggiore satisfatione di questi tali, non è da tacere, che detta corda toccata sola, si può anco toccare con evidente pienezza accompagnata con la seconda e col tanto arpeggiatamente, et anco abbellite con qualche vaghezza come per esempio non solo della sopramostrata botta; mà anco dell'altre ancora, qui chiaramente si vede.

IMAGE

Si può anco la soprascritta botta, a gusto del sonatore abbellire con altre vaghezze, e passaggi. Il che anco si può fare in qual si voglia altra legatura come per esempio nella presente botta

IMAGE

nella quale ritrovandosi la settima nella seconda corda al terzo tasto, et venendo salvata con la sesta toccata nella detta seconda corda al terzo [seconda] tasto; si può abbellire (oltre l'altra vaghezze e passaggi che vi si possono fare) con li presenti abbellimenti.

IMAGE

Oltre li soprascritti avvertimenti dati da noi circa le botte o chiavi per sonare sopra la parte, diremo ancora che se accadesse nel sonare sopra un Basso, che le note di esso andassero nell'estremo alte di maniera che a qualche principiante fusse scommodo il sonarle con le botte proprie per non vi havere quella pratica che conviene ad esparto sonatore; le potrà sonare con botta o chiavi all'ottava bassa; mentre però esse note sieno le più basse della compositione, et non vi sieno note di qualche altra parte più basse di loro, ciò è, che il Tenore, o vero il Contralto non vadino e descendino sotto ad esso Basso. Onde in tal maniera sonando le note supreme del Basso all'ottava sotto; il sonare gli tornerà comodo, e punto non dispiacerà al udito, et con questo a dare alcuni avvertimenti circa le corde di D sol re, di A la mi re, e di G sol re ut.

Avvertimenti circa la Corda di D sol re tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, et circa la corda di A la mi re per  $\sharp$  quadro, et circa quella di G sol re ut per  $\flat$  molle

Nella scale musicali de' nostri soprascritti dodici Ordini, da Noi per  $\sharp$  quadro, et anco per  $\flat$  molle senza accidente alcuno di semitono si è dimostrato, e posta la corda di D sol re in mezzo a quella di C fa ut semitonata, et di E la mi bemollata; Essendosi similmente posta per  $\sharp$  quadro senza accidente alcuno la corda di A la mi re in mezzo a quella di G sol re ut semitonata et B fa  $\sharp$ mi bemollata; con essersi medesimamente da noi posta per  $\flat$  molle, la corda di G sol re ut in mezzo alla corda di F fa ut semitonata et di A la mi re bemollata conforme dette corde sono da noi qui dimostrate.

IMAGE

Stante tutto questo è bene l'avvertire et il dichiarare, che tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, se si troverà (il che rare volte accade) la corda di D sol re resemitonata, come in questo luogo è da noi dimostrata

IMAGE

essendo l'effetto del semitono di alzare per l'intervallo di un semitono, la nota appresso la quale egli accidentalmente posto nel sonerà detto D sol re semitonata col Leuto si trasforma nella corda o nota di E la mi bemollata come si vede qui

IMAGE

descritto con riuscire la dette due corde o note in una nota e corda istessa. All'incontro tanto per  $\sharp$  quadro quanto per  $\flat$  molle, se si troverà (il che similmente rare accade) la corda di D sol re bemollata come qui appare

IMAGE

Essendo l'effetto del  $\flat$  molle di far calare un semitono la nota appresso la quale accidentalmente egli è posto nel sonarsi col Leuto detto D sol re col  $\flat$  molle calando per l'intervallo di un semitono si trasforma nella nota di C fa ut semitonata che gli come qui appare,

IMAGE

con riuscire le dette due

[f. 18v]

due corde, o note in una corda o nota istessa.

Similmente se per  $\sharp$  quadro si troverà la corda di A la mi re semitonata riuscirà nel sonarsi nella corda di B fa  $\sharp$ mi col  $\flat$  molle con riuscire in una corda medesima come qui si vede.

IMAGE

Per il contrario ritrovandosi per  $\sharp$  quadro la detta corda di A la me re col  $\flat$  molle per calare un semitono riuscirà nella corda di G sol re ut semitonata come in questo luogo da noi si dimostra

IMAGE

con riuscire dette due corde in una corda medesima sonarsi col Leuto. Medesimamente se per il  $\flat$  molle si ritroverà la corda di G sol re ut semitonata riuscirà nel sonarsi nella corda di A la mi re col  $\flat$  molle con riuscire in una istessa corda come qui si può vedere.

IMAGE



All'incontro ritrovandosi per  $\flat$  molle la sopradetta corda di G sol re ut col  $\flat$  molle per calare un semitono riuscirà nella corda di F fa ut semitonata come qui da noi si dimostra,

IMAGE

con riuscire dette due corde in una corda medesima. Onde per maggiore satisfatione delle soprascritte corde, che riescono in una corda istessa, ne diamo anco sotto le note della musica, la dimostratione nelle corde del Leuto, come qui si vede.

IMAGE

Si che nelli nostri soprascritti dodici ordini non havendo noi tra le botte o chiavi per sonare sopra la parte descritte, et dimostrate, tanto per  $\sharp$  quadro quanto per  $\flat$  molle, le botte di D sol re semitonato, nè anco bemollato. Nè meno per  $\sharp$  quadro quelle di A la mi re col semitono, nè col  $\flat$  molle; nè meno ancora per  $\flat$  molle quelle di G sol re ut semitonata, nè anco bemollato. Per tanto nel sonarsi sopra la parte se si troverà tanto per  $\sharp$  quadro, quanto per  $\flat$  molle, la corda di D sol re semitonata vi si potrà sonare la corda di E la mi col  $\flat$  molle, et ritrovandosi detto D sol re bemollato vi si sonerà la corda, o botta di C fa ut col semitono. Similmente per  $\sharp$  quadro se occorrerà trovarsi la corda di A la mi re semitonata vi si deverà sonare la corda, o botta di B fa  $\sharp$ mi col  $\flat$  molle, mà se accaderà trovarsi il detto A la mi re bemollato bisognerà che vi si soni la corda o botta di G sol re ut col semitono. Medesimamente se per  $\flat$  molle si troverà la corda di G sol re ut semitonata vi si sonerà la corda o botta di A la mi re col  $\flat$  molle; et ritrovandosi il detto G sol re ut bemollato vi si deverà sonare la corda o botta di F fa ut col semitono; essendo che dette corde (come qui sopra si è mostrato) ritrovano rispettivamente in una corda istessa, mentre col Leuto sono sonate.

Avvertimenti circa l'Aria di Ruggiero, che  
da noi si è composta et descritta in ciascuno  
delli nostri dodici Ordini per quali  
non solo detta Aria; mà anco qual  
si voglia altra compositione  
si può sonare con dodici  
Leuti.

Per mostrare la qualità del Tono, e dell'harmonia, che se ne cava da ciascuno de' soprascritti nostri dodici Ordini; in ciascuno di essi vi habbiamo descritta, e formata un'Aria di Ruggiero con botta piene; nè ci siamo curati da farvi passaggi, nè contrapunti, anco meglio l'essenza di detti Ordini sia compresa, e sentita. Si che havendo noi la sopradetta Aria con diverse botte o chiavi intavolato in dodici maniere; è da avvertire che altre il sonarsi in ciascuno ordine con un Leuto solo si può anco sonare in concerto di dodici Leuti con accordare insieme in Unisono (ancor che sia in diversi tasti) la corda di G sol re ut di ciascuno de' sopradetti dodici Ordini, et accio questo con facilità riesca; primieramente et principalmente per sonare detta Aria nel tono naturale si deverà pigliare un Leuto di ordinaria grandezza quale sia nel tono chorista; Poi per sonare trasportato ad un semitono sopra si deverà prendere un Leuto un poco più grande et di mano in mano sino alla quarta sopra si deveranno adoprare Leuti di mano in mano di maggior grandezza. Per il contrario per

sonare trasportato ad un semitono sotto si deverà prendere un Leuto un poco più picciolo di quelle quello che serve a sonare nel tono naturale, et di mano in mano sino ad un tritono sotto si deveranno prendere Leuti di mano in mano di minor picciolezza; et con tal picciolezza et grandezza di istrumenti in ciascuno de' predetti dodici Leuti, conforme si ritrova in ciascuno de' sopradetti dodici Ordini; le corde e tasti di G sol re ut verranno facilmente ad accordarsi in unisono; per la quale accordatura (accordate che saranno l'altre corde conforme richiede l'accordatura ordinaria) si potrà sonare in concerto la detta Aria di Ruggiero con dodici Leuti. Il che anco (con essere accordati li leuti col ordine sopradetto) si potrà fare qual si voglia altra Aria e compositione mentre conforme la dispositione de predetti nostri ordini sarà nel Leuto intavolata o vero sonata con le botte o chiavi da noi descritte ad effetto di sonare sopra la parte. Dove è da notare che se bene nel principio di ciascuno de' nostri soprascritti dodici Ordini da noi si sono mostrate le chiavi musicali delle compositioni che sono atte, e tornano commodi ad essere sonate et intavolate in ciascuno di essi Ordini; questo da noi si è fatta seconda la grandezza del Leuto, che serve a sonare il Tono chorista; Potendosi non dimeno le compositioni composte in qual si voglia chiave, sonare, et intavolare trasportato in qual si voglia Ordine e con qual si voglia Leuto, ancor che non riusciscero nel Tono chorista. Pure in sonare et intavolare sopra ogni altra cosa si deve haver riguardo, che le voci nell'istrumento non rieschino troppo alte nè meno troppo profonde, mà in tono vago e comodo ad esser sonate, e tasteggiate.

[f. 19r]

#### REGOLE E MANIERA D'INTAVOLARE NEL LEUTO

L'intavolare nel Leuto non è altro che un trascrivere, e di mostrare le note, le consonanze e gli altri intervalli delle musicali compositioni con numeri, o cifre appropriate alla tastatura del detto istrumento; ne' quali numeri, il tempo, et il valore delle note che essi rappresentano vien dimostrata da alcuni segni o figure a loro sopraposte. Però ad effetto, voler bene intavolare e trascrivere con numeri le note, e gl'intervalli delle cantilene, che col Leuto si desiderano sonare; è necessario primieramente metterle in partitura in poste di cinque linee l'una conforme si usa: alle quali poste vi sia lineata sotto una posta di sei linee, quale habbia a scrivere ad esservi scritta l'intavolatura del Leuto, con distinguersi, e partirsi tanto le poste della musica, quanto quella del Leuto, in caselle atte et commodi a contenere in loro le note che si contengono nel valore, et intervallo da una battuta. E se la compositione che per intavolarsi si pone in partitura, sarà composta con battuta eguale, con mandarsi quattro note simili a battuta; come per esempio sotto questo semicircolo, C, quale manda quattro semiminime a battuta; sotto la posta del Leuto et sotto ciascuna casella di essa per destignuere e dimostrare il luogo, dove vada con numeri mostrata ciascuna di dette quattro semiminime si deveranno fare quattro punti nella maniera che qui per esempio di noi si dimostra.

#### IMAGE

Mà se la compositione sarà formata con battuta ineguale con mandare, tre figure simili a battuta come per esempio sotto questa sesquialtera C  $\frac{3}{2}$ , che manda tre minime a

battuta similmente sotto la posta del Lueto, e sotto ciascuna casella, per significare il luogo dove v'è posta ciascuna di dette tre minime si deveranno fare tre punti nella guisa che qui appare.

IMAGE

Dove è da notare che cantandosi con battuta eguali se le dette quattro semiminime, che vanno nell'intervallo di una battuta saranno diminuite in otto crome, o pure in sedici semicrome; sopra ciascuno di detti punti vi si deverà porre la figura o nota, che stà nel principio della diminutione di ciascuna di dette semiminime; come per esempio; delle otto crome sopra il primo punto vi si deverà porre la prima croma; ponendosi similmente la terza croma sopra il secondo punto, et la quinta sopra il terzo; et ultimamente la settima croma sopra il quarto punto; con porsi alternativamente l'altre crome, cioè, è, la seconda, la quarta, la sesta, e l'ottava sopra lo spatio, che è trà un punto, e l'altro. Similmente delle sedici semicrome che vanno in una egual battuta la prima si porrà sopra il primo punto; la quinta sopra il secondo; la nona sopra il terzo et ultimamente la terza decima sopra il quarto, con porsi medesimamente le tre semicrome, che ne seguono sopra lo spatio, che si ritrova trà un punto, e l'altro; Devendosi anco osservare il medesimo ordine nel cantarsi con battuta ineguale; Perciò che se le sopradette tre minime che vanno sotto questa sesquialtera (sesquialtera) C 3/2, nell'intervallo di una battuta, saranno diminuite in sei semiminime; la prima si porrà sopra il primo punto; la terza sopra il secondo; et la quinta sopra il terzo punto con porsi la seconda, la quarta, e la sesta alternativamente sopra li spatij tra l'un punto, e l'altro; e se fussero diminuite in dodici crome la prima croma si deverà collocare sopra il primo punto, la quinta sopra il secondo; et la nona sopra il terzo; con porsi similmente le tre crome che ne seguono sopra lo spatio, che è trà un punto, e l'altro conforme di tutto questo, che si è detto, se ne vede la chiarezza nelli presente esempi.

Esempio per la battuta eguale nell'intavolarsi nel Leuto

IMAGE

Esempio per la battuta ineguale nell'intavolarsi nel Leuto

IMAGE

Per il contrario se nell'intervallo di una egual battuta il luogo della quattro semiminime, che vi vanno cantata, vi si proferirà una semibreve di un valore di una battuta; si deverà collocare sopra il primo punto, con presupporci che col suo valore occupi ancora tutti gli altri tre punti: mà se vi saranno poste due minime di valore di mezza battuta l'una; la prima si deverà collocare sopra il primo, e la seconda sopra il terzo punto, con presupporci che ciascuna di loro si estenda anco sopra il seguente punto. Il medesimo deverà essere osservato, nel tempo o spatio di una ineguale battuta, exempli gratia sotto questa sesquialtera C 3/2, perciocche se in luogo delle tre minime che vi vanno proferite; vi si proferirà una semibreve di voluta di esse tre minime; si deverà porre sopra il primo punto con presupporci che occupi anco gl'altri due punti: e se vi sarà collocata una semibreve di valore di due minime et una minima insieme; essa semibreve si deverà porre sopra il punto nel quale si principia a cantare con presupporci che occupi anco il seguente punto; onde la



minima, che l'accompagna si collocarà sopra il punto, in cui essa cade. Osservandosi per regola generale che le note di maggior valore di una delle quattro o delle tre figure, che vanno in una battuta; si pongono sopra il punto, in cui esse cadano, con durare ad occupare gli altri punti poi tanto spatio di tempo, quanto è il valore, che esse hanno in loro. Tutto questo appare ne' presenti esempi.

Esempio per la battuta eguale nell'intavolarsi

IMAGE

Esempio per la battuta ineguale nell'intavolarsi

IMAGE

[f. 19v]

Stante tutto questo, se noi vorremo intavolare un Duo, come per esempio per  $\natural$  quadro nel tono naturale, ricorreremo alla scala del nostro Primo Ordine, quale serve per tale intavolare; et ivi trovate che haveremo le note del Duo, le confronteremo con le corde del leuto sonate per  $\natural$  quadro nel tono naturale; cavandone i numeri indici de esse note incominceremo con essi a casella per casella ad intavolare prima la parte acuta o quella soprano e, e poi la parte grave, o quella del Basso (se bene questo è arbitrario potendosi anco prima intavolare la parte grave e poi l'acuta) et nell'intavolare che faremo a casella per casella la parte acuta, o quella del soprano, e poi la parte del Basso, o del Tenore, o qualsivoglia altra parte, che serva per parte grave; sopra i numeri dell'intavolatura vi andremo ponendo, et aggiustando li segni, o note indici del valore, e del tempo, col quale si devono col Leuto sonare li detti numeri intavolati; nella maniera, che si vede nelle due seguenti intavolature a due voci da noi distese et per esempio formate con brevità per non allungarsi; la prima delle quali intavolatura che è nel tono naturale per  $\natural$  quadro camina con battuta eguale, e la seconda che similmente nel tono naturale procede con battuta ineguale, formata similmente per  $\flat$  quadro.

Duo con battuta eguale intavolato per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale.

IMAGE

Duo con battuta ineguale intavolato per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale.

IMAGE

Il medesimo soprascritto ordine si deverà osservare nell'intavolarsi cantilene a Tre voci, devendosi primieramente incominciare ad intavolare la parte acuta, o sopracuta; come per esempio il soprano; Di poi la parte grave; exempli gratia il Basso; et ultimamente la parte media, come per esempio il Tenore o contralto; Se bene questo è a libito dell'intavolatore, il quale (come si vede nel qui sopraposto Duo) può anco incominciare ad intavolare della parte grave et ancora dalla parte media, conforme gli troverà comodo, et conforme vedrà principiare et entrare le parti o le fughe. Però dell'intavolare le cantilene a Tre voci ne diamo

l'esempio nelli due seguenti Terzi; uno composto con battuta eguale, e l'altro con battuta ineguale; Quali da noi nella guisa della due soprascritte cantilene a Due voci, sono stati composti con brevità et intavolati per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale per mezzo del nostro Ordine Primo.

Terzo con battuta eguale intavolato per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale.

IMAGE

Terzo con battuta ineguale intavolato per  $\natural$  quadro nel Tono Naturale.

IMAGE

[f. 20r]

L'istesso sopranarrato ordine si deverà ancora osservare nell'intavolare l'opere a quattro, a cinque, a sei, et di più voci; Percioche se l'opera sarà a Quattro voci (conforme alcuni ne hanno dato le regola) si incominciare ad intavolare il soprano; poi il Tenore, et ultimamente il Basso; E se l'opera fusse a cinque Voci; dopo che si saranno intavolate (come si è detto) le sopradette quattro parti; si intavolarà ultimamente la Quinta parte, et essendo l'opera a sei voci finalmente si deverà intavolare la sesta parte et tale ordine similmente si deverà osservare se la compositione fusse a più voci dove è da notare, nell'intavolarsi le quattro parti; non per altro si costuma d'intavolare ultimamente il basso, se non perchè se occorresse mentre s'intavola che in una medesima corda del Leuto vi cadessero due parti come per esempio nella quinta corda vi cadesse a voto et insieme al terzo tasto la terza minore come qui si vede,

IMAGE

all'intavolatore torni comodo trasportare all'unisono nella corda di sotto cio è nella sesta corda al quinto tasto la parte grave che si ritrova nella quinta corda a voto come per esempio qui appare.

IMAGE

Mà, come sopra si è detto è libito dell'intavolatore intavolare prima o doppo qualunque parte conforme gli tornerà comodo, E con questo per esempio tanto dell'intavolare l'opere a quattro et a cinque voci, quanto ancora quelle che sono a sei et a più voci; da noi qui si pongono intavolate con la nostra solita brevità le due seguenti compositioni ciò è prima un Quarto, e poi un Quinto: essendo il Quarto il principio di un nostro mottetto; et il Quinto un versetto di Stabat Mater dolorosa, da noi composta a cinque voci.

Quarto con battuta eguale intavolato per  $\flat$  molle nel Tono naturale per mezzo il nostro Ordine Decimo

IMAGE

Quinto composto parte con battuta ineguale et parte con battuta eguale, et intavolato per  $\flat$  molle nel tono naturale secondo nostro Ordine Decimo

IMAGE

[f. 20v]

Circa il soprascritto Quinto intavolato a cinque voci è da avvertire, che sotto questa sesquialterza Maggiore [TEMPO SIGN], mandandosi una breve perfetta, o vero tre semibreve a battuta nelle caselle sengate sotto con tre punti ad ogni punto gli si assegna una semibreve nella istessa guisa, che ne' soprascritti esempi et intavolatura, sotto questa sesquialterza minore [TEMPO SIGN], nelle caselle con tre punti segnati; ad ogni punto si assegna una minima; et questo serva per regola generale circa qual si voglia altra figura; mentre se ne mandaranno tre a battuta, con deversi assegnare una delli tre punti a ciascuna di esse. Medesimamente sotto questo segno [TEMPO SIGN], mandandosi una semibreve di valore di quattro minime, o vero quattro minime a battuta; nelle caselle che hanno quattro punti sotto di loro; ad ogni punto gli si assegna una minima, nella medesima maniera che sotto questo segno [TEMPO SIGN], mandandosi quattro semiminime a battuta, ad ogni semiminima, si assegna un punto; et questo similmente serva per regola generale circa qual si voglia altra note, mentre se ne mandaranno quattro a battuta, con deversi assegnare uno delli quattro punti a ciascuna di loro. Circa l'intavolatura del soprascritto Quinto nella quale (si per la quantità delle parti come anco per haverlo voluto noi intavolare nelle sue proprie corde) vi intervengono alcune botte o chiavi stentate, è da avvertire che per la medesima causa di haverlo voluto noi intavolare nelle sue proprie corde senza trasportare alcuna parte all'ottava sotto o sopra; è da avvertire dico, che siamo stati necessitati in qualche botta, o chiave di porre qualche parte meno acuta in qualche tasto in qualche corda che nel Leuto è più acuta, di quella in cui habbiamo posta la parte più acuta come per esempio si vede nella presente botta,

IMAGE

dove nella sesta corda toccata a voto vi risona la parte meno acuta stà in G sol re ut, et nella quinta corda toccata all'ottava tasto (quale quinta corda è meno acuta della sesta corda) vi si sente, e vi è collocata la parte più acuta, che stà in B fa  $\sharp$ mi, terza minore sopra al detto G sol re ut; Onde in simili occorrenze per maggior commodità della mano l'huomo nell'intavolare si potrà pigliare una tale licenza a stretto dalla necessità si come noi in luogo di questa chiave che nel Leuto è assai stentata habbiamo usato la soprascritta botta,

IMAGE

quale non è tanto stentata con havere in luogo del 3, che stà nella sesta corda, l'8 nella quinta corda, et con essere toccata la sesta corda a voto in luogo del 5 che si ritrova nella quinta corda. Ma questo si deve fare giuditiosamente, essendo che alcune hanno scritto non dovere una parte occupare il luogo dall'altra. Deve avvertire l'intavolatore, che occorrendogli trovare nella partitura della musica note legate, ciò è, legature tanto con ambedue le note buone, ciò è, consonanti; quanto con la prima nota in consonanza, e con la



seconda dissonanza (quali le legature sieno di valore di una battuta o meno et venghino nell'elevatione della battuta o sincopatamente) egli in tal caso deve intavolare e descrivere col numero, o zero suo proprio solamente la prima nota della legatura, senza causarsi di mostrare intavolata col medesimo numero o zero la seconda nota, che nella legatura si ritrova, essendo che col risonare della prima nota legata si passae sopplisce alla seconda senza ritoccare, e ribattere la corda nel tasto di essa; onde per questo vediamo da buoni intavolatori usarsi di porre una crocetta + a pie del numero indice della prima nota legata qual crocetta denota che non si debbia rimuovere il dito del/dal tasto ove essa è, accio non si smorza il suono della corda toccata in esso tasto, denotando insieme la detta crocetta che la parte del luogo, ove essa si ritrova non si muove; si che per essa il perito contrapuntista, e sonatore di Leuto viene in tal luogo a scorgere in qual maniera sieno accomodate e risolte le dissonanze, et collegate le parti, come se egli havesse innanzi a gli occhi in partitura l'istesse note. Di tutto questo ancor che se ne veda la chiarezza in alcuni luoghi delle nostre soprascritte intavolature, et particolarmente in quella a cinque voci; non di meno, si per esempio come anco per maggior satisfatione del curioso intavolatore, ne apportiamo spartito, et intavolato il seguente Duo, che sotto questi antichi segni di tempi [RYTHYM SIGNS] da noi

[f. 21r]

trasformati in queste note [RYTHYM SIGNS] che nelle intavolature per tempi modernamente si usano; stampato si ritrova nel Dialogo di Fronimo sopra l'Arte di bene intavolare di Vincentio Galilei; nelle quale intavolatura (sotto le cui caselle distinta in una battuta l'una per maggior facilità da noi vi sono segnati li quattro punti indici del luogo delle quattro note che vanno in una battuta; quali punti non dimeno, posti che si sono li segni del tempo sopra l'intavolatura, si sogliono scancellare) oltre che vi si vedono le dette croci usate dal sopradetto Galilei di porre per il soprascritto effetto, non appresso (come habbiamo detto e come si usa) mà si bene sopra o sotto alli numeri, et anco alli zeri dell'intavolatura, vi appare di non ribattersi la seconda nota legata; apparendosi ancora il non deversi ribattere il punto nelle note di mezza battuta, conforme meno si ribatte in quelle di valore di un quarto di battuta, nè meno in quella di minor valuta.

Duo del Galilei della cui intavolatura si scorge  
 Nel segno della croce + non muoversi il dito dal  
 Tasto, in cui esso si ritrova, et nelle legature  
 Di valore di una battuta non ribattersi  
 la seconda nota legata, nè meno ri-  
 battersi il punto posto nelle note  
 di mezza battuta

IMAGE

Mà circa le note di due battute l'una come per esempio circa la nota breve [RYTHYM SIGN] sotto questo segno [RYTHYM SIGN] alcuni hanno scritto, oltre l'essere ribattuta nella prima

semibreve, che in essa si contiene, deversi nell'intavolare generalmente ancor ribattere nella seconda semibreve in lei contenuta come per esempio più sotto appare ne'gl'infrascritti passi cavati dalle intavolature del soprascritto Galilei il quale dice esser cosa ragionevole il ribattere esse breve; mà non così semplicemente ogni volta, mà pensatamente; dicendo di più che si deve generalmente ribattere ne principij; soggiungendo ancora che il ribatterla senza proposito e quando non si conviene oltre l'occultore, che essa farebbe delle fughe, ne' luoghi ove esse fussero, et oltre il torre leggiadria a molti passaggi; genererebbe alle purgate orecchia non picciolo fastidio: Di modo che se bene per regola generale le note di due battute, come per esempio la breve si devono (come si è detto) ribattere niente dimeno questa regola patisce eccezione, per non deversi per le cause et accidenti sopradetti sempre

[f. 21v]

ribattere conforme si vede nelli susseguenti passi apportati e citati del medesimo Galiei non essere stata ribattuta.

Passi per quali appare la breve generalmente deversi ribattere nella seconda semibreve in lei contenuta. Il che fa anco bellissimo effetto nelle code in fine dell'opere.

IMAGE

Coda conforme scrive il detto Galilei intavolava da valentissimo sonatore antico nella quali con la nuova percussione si ravviva la corda finale, non solo nel battere della misura mà anco nell'alzare. . [IN SCORE]

Passi per li quali appare contro la regola generale, per le cose sopradette non ribattersi la Breve nella seconda semibreve in lei contenuta.

IMAGE

Quello che habbiamo detto del ribattere le note di due battute il medesimo anco si deve osservare circa la percussione delle note di una battuta e mezzo come per esempio sotto questo segno C, circa la percussione della semibreve col punto [RHYTHM SIGN]; perchè molte volte la percussione di esso punto apporta oltre alla gratia, sonorità maggiore, et molte altre noiosa difficoltà, come si vede ne gli infri passi cavati delle intavolature apportate del medesimo Galilei, et da altri.

Passi per li quali appare la semibreve puntata molte volte ribattersi nel punto, et cio farsi si per vaghezza come anco accio non resti l'harmonia vota.

IMAGE

Passi per li quali appare la semibreve puntata molte volte non ribattersi nel punto e cio, farsi si per non offuscare le fughe come anco per facilità della mano, e come ancora per vaghezza

Ancor le note di valore di una battuta come per esempio la semibreve sotto questo segno C (se bene per l'ordinario nell'elevatione della battuta nell'intavolare non si ribattono) niente di meno molte volte trovano essere state ribattute mà con grandissima consideratione leggiadramente et per ornamento di melodia come si vede apparire nel presente passo

IMAGE

dove della parte del soprano in A la mi re appare la semibreve nella elevatione della misura essere stata da valentissimo sonatore antico, ribattuta; et per il contrario in F fa ut tanto nel medesimo soprano quanto nel bassi si scorge non essere stata ripercossa medesimamente

[f. 22r]

nelle note di valore di tre terzi di battuta come per esempio nella minima col punto [RYTHYM SIGN] sotto questo segno C, da alcuni è stato usato di ribattere esso punto. Il che altri hanno detto non essere ben fatto; perchè con sì spessa percussione non è altro che generar confusione senza alcuna utilità; onde nell'intavolare il punto in detta minima non si deve percuotere come anco ribatter non si deve nelle note di minor valore di lei come nella semiminima sotto questo medesimo segno C, et come ancora non si deve ripercuotere in quelle figure con battuta ineguale se ne mandano tre a battuta come nella minima sotto questa minore sesquialtera [TEMPO SIGN], et nella semibreve sotto questa sesquialtera maggiore [TEMPO SIGN], o sotto questa tripla [TEMPO SIGN]. Di tutto quello che habbiamo detto qui ne appariscono gli esempi.

Punto da alcuni malamente ribattuto nella minima.

IMAGE

Punto con giusta ragione non ribattuta nella minima.

Punto con giusta ragione non ribattuta nella semiminima sotto questo segno C, ne meno nella minima sotto questa sesquialtera [TEMPO SIGN], nè meno nella semibreve sotto questa Tripla [TEMPO SIGN].

IMAGE

Apparendo dunque per le cose sopradette et per li sopramostrati esempi a quattro Voci; le note di valore di due battute l'una, come per esempio la breve sotto questo segno C, tal volta secondo il buono effetto che se ne sente; ribattersi nel principio della seconda semibreve in lei contenuta; et per il contrario tal hora non ribattersi; il che si osserva anco nelle brevi che nelle lunghe, o massime si contengono come si comprende dell'esempio a quattro voci della soprascritta veda; et similmente secondo la qualità dell'effetto che se ne sente apparendo le note di una battuta e mezzo, come per esempio la semibreve col punto sotto questo medesimo segno C, tal volta nel punto ribattersi e tal volta non ribattersi, et medesimamente vedendosi le note di una battuta per il medesimo effetto che se ne sente



(ancor che ribattere non si soglino) tal hora essere ribattute; Per questa diversità di ribattimento il diligente intavolatore insieme col governarsi col udito deverà adoprare l'ingegno, et cauto, e pensato in ribattere et per il contrario in non ribattere le sopradette note, avvertendo, che le deve ribattere mentre accorgerà, che la taciturnità, ciò è, il non ribatterle, toglia, oltre l'armoniosa consonante, la gratia e la leggiadria all'intavolatura di tali note; et all'incontro non le deve ribattere, mentre si avvedrà che la repercussione, oltre il rendere ben spesso difficoltà nel portar della mano, apporti noioso contento con adombrare le fughe et offuscare i passaggi.

Se poi nell'intavolare occorrerà trovarsi più parti percuotere et affrontarsi insieme in unisono il toccare una sol corda potrà supplire per tutte le dette parti come si comprende dal primo de gl'infrascritti due esempi; mà per ritrovarsi nella tastatura del Leuto l'unisono in diverse corde, et tasti ciò è, per sonarsi in detto istrumento ciascuna nota in differenti tasti, e corde conforme si vede ne soprascritti nostri Dodici Ordini in mezzo alle scale musicali per  $\sharp$  quadro, per  $\flat$  molle; però nel percuotere et affrontarsi insieme più parti in unisono (oltre il poter servire per tutte una corda sola) si possono ancora nell'intavolare esse parti rappresentare e far sentire in più corde, e tasti in unisono, come mostra il secondo sottoscritti due esempi.

Esempio primo che mostra una sol corde supplire per due parti in unisono.

IMAGE

Esempio secondo che mostra due corde toccate in unisono servire per due parti in unisono.

Mà se nell'intavolare trovaranno più parti le quali non si affrontino o percuotino insieme in unisono; mà si bene stando forma una parte, l'altre parti l'una doppo l'altra vadino in quella che stà ferma a toccare l'unisono; in tal caso la corda in cui si ritrova la parte ferma, tante volte in unisono si deverà ribattere, e toccare, quante volte in unisono le parti l'una doppo l'altra vi andranno a ribattere come chiaramente mostra il presente esempio nella corda di C sol fa ut acuto nella parte del Tenore et delli due contralti.

IMAGE

Se poi qualche parte batterà più di una volta nella medesima corda come qui si vede, ancor che esse corde si possino proferire in legature ciò è legate come qui per esempio da noi si dimostra

IMAGE

Niente dimeno perchè il compositione si sarà compiaciuto di ribattere sciolto nell'istessa corda; l'intavolatore anc'esso nel Leuto ribattendole nella medesima corda; sciolte la deverà intavolare, ancor che la seconda nota ribattuta venisse

[f. 22v]

dissonante et anco in cadenza come appare in questo esempio levato dalle intavolature del sopracitato Galilei.

## IMAGE

Mà se nella partitura della musica si troverà qualche parte acuta andare sotto alla parte meno acuta, o sotto alla parte grave ciò è, se si troverà il soprano andare sotto il contralto, o il contralto sotto al Tenore, o pure il Tenore, o vero il contralto sotto il basso; in tal caso nell' intavolature si deverà toccare la parte acuta che va sotto la meno acuta, nel tasto o corda, ove ella scende presupponendosi che la parte acuta si converta nella meno acuta; con presuporsi all'incontro che la parte meno acuta nella più acuta si converta con deversi toccare nella corda o tasto ove ella si ritrova e se il contralto, o Tenore andaranno sotto al basso, in tale occorrenza servendo in loro di basso, si deveranno intavolare nelle corde gravi, ove si troveranno con intavolarsi all'incontro il basso nelle corde ove esso sopra al Tenore, o sopra al contralto si ritroverà conforme mostra il presente esmpio: mà questo si deve fare giuditiosamente acciò massimamente nelle parti estreme non apparisca il moto insieme delle due ottave, o delle due quinte, se bene questo nel sono, specialmente del Leuto pare essere tollerabile [in margin] mentre in alcune passi forzati, non si può fuggire.

## IMAGE

Se poi nell'intavolare si affrontassero sopra una corda dal Leuto due parti distanti tra di loro per l'intervallo di una terza minore, o vero di una terza maggiore: come per esempio se una parte si affrontasse stare in una corda toccata a voto et l'altra per la distanza di una terza minore sopra si ritrovasse nella medesima corda al terzo tasto, o pure la distanza di una terza maggiore sopra, si ritrovasse in essa corda al quarto come qui da noi è dimostrato:

## IMAGE

in tal caso per non potersi nel medesimo istante toccare e far sentire due parti in una istessa corda; l'intavolatore sarà necessitato pigliare la parte più bassa come per esempio quella che stà nel zero, ciò è, nella corda a voto et trasportarla nella corda vicina, più bassa di esso zero, ciò è, nel tasto che con esso zero fa unisono come qui si vede;

## IMAGE

Onde in cambio del sopramostrato zero che stava nella seconda corda si viene a toccare la terza corda al quinto tasto con farsi risonare con tale trasporto la terza minore o la maggiore nelle sopramostrate due corde, e se la detta terza corda fusse impedita da qualche altra parte come apparisce,

## IMAGE

in tale occorrenza la parte che col zero impedisce la detta terza corda si trasporta nella corda vicina sotto di lei venendo così a trasportarsi nella quarta corda al quarto tasto che è unisono con la terza corda a voto come si vede in queste chiavi;

## IMAGE

et tale ordine di trasportamento di corda in corda nell'occorrenze si deverà osservare dal buon giuditio dell'esperto diligente intavolatore.

Oltre di questo non è da tacere che essendo soliti tal volta li compositori di porre nel principio delle cantilene loro avanti a tutte le parti una pausa commune, non solamente sotto la battuta eguale di semiminima e di minima; mà ancora sotto l'ineguale battuta, di semibreve per tanto il buono intavolatore per mostrare in ciascuna casella la battuta intera o il tempo intero, col quale la compositione e (è) numerate, deverà fare apparire essa pausa commune con la sua nota, posta non sopra la prima botta o chiave della sua intavolatura ma si bene un poco più avanti; come appare ne' seguenti esempi, nell'ultimo de quali apparisce ancora alcuni essere stati soliti indicare l'intavolature con battuta ineguale con una cifra ternaria, 3, posta nel principio di esse ancor che tal cifra non vi occorra per apparire manifestamente il tempo ternario del numero delle note segnato sopra le caselle.

IMAGE

Mà se detta pausa commune con aspettarla tutte le parti sara posta in mezzo o nel processo della cantilena; di giusta ragione nella intavolatura si deverà mostrare con la sua nota posta sopra la casella; quale casella sotto di essa nota habbia (habbà) il luogo vagante senza numero alcuno; Il che servirà per inditio che ivi col suono il sonatore debba far pausa per lo spatio del tempo che mostrerà la nota sopraposta come mostrano li quattro sottoposti esempi

IMAGE

[f. 23r]

Se poi si trovassero nella partitura della musica et nell'elevatione della battuta, due parti ribattere insieme in seconda come per esempio una in settima, e l'altra in ottava col basso, ciò è, una in consonanza e l'altra in dissonanza e se in tal nell'intavolature le dette due parti si affrontassero in una istessa corda del Leuto, come per esempio una nel primo tasto della terza corda, et l'altra nel terzo tasto di essa terza corda, e se fusse secondo il trasportare l'una della dette parti in altra corda; il buono intavolatore, tralascando d'intavolare la parte dissonante tal volta potrà costretto dall necessit  prendersi licenza d'intavolare solamente la parte consonante massimamente se l'intavolare la parte dissonante tediassse e generasse confusione nel suono conforme tra l'intavolature apportate dal predetto Galilei vediamo haver fatto valentissimo sonatore, et intavolatore antico nel presente passo da noi di sopra un altra volta descritto,

IMAGE

dove tralasciando egli nella parte del Tenore d'intavolare la settima, et anco la sesta doppio di lei; pone solamente intavolata l'ottava della parte contralto accompagnandola in terza col soprano.

Se occorresse intavolarsi una cantilena, che incominciasse con battuta ineguale, come per esempio questa sesquialtera [TEMPO SIGN], et nel processo del canto, come per esempio sotto questo semplice segno C, vi si entrasse a cantare con battuta eguale, et poi vi si ritornasse a cantare con battuta ineguale sotto questa medesima sesquialtera; in questa



occorrenza; ancor che sopra la casella (in margin) dell'intavolatura la quantità delle note poste per segni del tempo dia per se stessa inditio ( come di sopra si e detto) del sonarsi sotto l'eguale o sotto l'ineguale battuta; niente di meno mentre s'intavolano simili compositioni che vanno variando il tempo della battuta; non è altro che bene per chiarezza di chi sona, di porre la presente cifra ternaria 3, nell'incominciarsi a sonare con battuta ineguale, et entrandosi a sonare battuta eguale non è altro che bene di indicarla col segno del tempo binario, come per esempio col presente semicircolo, C, et rientrandosi a sonare ineguale non è altro che bene di collocarsi di nuovo la sopramostrata cifra ternaria conforme da molti si è usato nella maniera che si vede in questo esempio.

IMAGE

Per il contrario se l'opera che s'intavola incominciasse con battuta eguale, e poi entrasse con battuta ineguale e di poi ritornasse a cantare con battuta eguale; non è altro che bene nell'intavolatura nell'entrare la battuta ineguale di porvi per inditio di essa la presente ternaria cifra 3, e poi nell'rientrare la battuta eguale non è altro che bene collocarsi per denotatione di lei il segno del tempo binario come per esempio il presente semicircolo C, nè rechi stupor nell'principio dell'intavolature; mentre si sona con battuta eguale sotto questi segni C, C/ il non vedersi alcuni di loro; perchè nel principio della compositione mentre non vi è posto alcun segno di tempo si presume cantarsi ogni cosa imperfettamente cio è sotto il segno del tempo imperfetto con battuta ineguale. Il tutto chiaramente si vede nel presente terzo composto et intavolato de me Pier Francesco Valentini.

IMAGE

[f. 23v]

IMAGE

Consideratione sopra le botte o chiavi principali  
del Leuto et sopra le loro derivate che anco  
trasportate chiamar si possono.

Dopo l'haver noi a bastanza ragionato della Regola, e della maniera d'intavolare nel Leuto, stimiamo essere cosa non solo curiosa, mà ancor di utilità, dimostrare le botte, o chiavi principali di detto istrumento con fare apparire insieme in qual maniera da esse nè naschino molte altre che loro derivate si possono chiamare, con potersi anco nominare trasportate in altri tasti sopra. Si che venendo noi alla consideratione o Dimostrazione loro; diciamo nelle sei corde principale del Leuto le botte, che vi si formano essere di tre sorti, ciò è alcuni si trovano con tutte le loro corde a voto senza essere tasteggiate, Altre in alcune corde si tasteggiano, et in altre si toccano a voto; et altre in tutte le corde loro si toccano tasteggiate. Dove è da avvertire che le botte che si toccando con tutte le corde loro tasteggiate, sono botte trasportate o derivate dalle botte toccate con tutte le corde loro a voto, o vero dalle botte toccate in alcune corde tasteggiate et in altre a voto.

Le botte o chiavi che si toccano con tutte le loro corde a voto si possono in un certo modo chiamare botte principale, mà d'harmonia non compiuta; essendo che non sono formate di

tre consonanze di diversa natura, ciò è di terza, quinta, et ottava; o vero della sesta in luogo della quinta, ciò è di terza, sesta, et ottava; ma costano di una, o di due delle dette consonanze; costando medisamente di simili intervalli o consonanze, le chiave loro derivate o trasportate, le quali sono tasteggiate di mano in mano nelle medesime loro chorde in un tasto solo, come qui di sotto manifestamente appare.

Botte o chive a voto con le loro derivate o trasportate

IMAGE

Botte derivate o trasportate

IMAGE

Botte derivate o trasportate

IMAGE

Botte derivate o trasportate

Ma le botte o chiavi che in alcune corde loro si toccano a voto et in altre tasteggiate come sono le presenti qui descritte per dimostrare i nomi loro;

IMAGE

IMAGE

si possono veramente chiamare botte di harmonia perfetta per essere piene di consonanza et hanno anc' esse le loro derivate o trasportate, quali vengono di tasto in tasto in tutte le medesime corde loro tasteggiate con servire in esse in un certo modo in luogo del ponticello del Leuto il dito indice della mano sinistra spianato ordinariamente sopra tutte e sei le corde principali di detto istrumento come qui sotto si dimostra et in pratica appare.

Botte o chiavi toccate in alcune corde loro a voto et in altre trasportate, con le loro botte derivate o trasportate

IMAGE

Botte derivate o trasportate con prime botte minori

IMAGE

Botte derivate o trasportate con prime botte minori in altro modo

IMAGE

Botte derivate o trasportate con chiavi di mezzo o prime botte maggiori

IMAGE

Botte derivate o trasportate chiavi di mezzo o prime botte maggiori in altro modo

IMAGE

Botte derivate o trasportate con chiavi minori

IMAGE

Botte derivate o trasportate con chiavi maggiori

[f. 24r]

IMAGE

Botte derivate, o trasportate con chiavette minori

IMAGE

Botte derivate, o trasportate con chiavette maggiori

IMAGE

Botte derivate, o trasportate con ponticelli minori

IMAGE

Botte derivate o trasportate con ponticelli maggiori

IMAGE

Botte derivate, o trasportate con chiavi grandi

Oltre alcune altre botte o chiavi come sono le presenti

IMAGE

et altre che per la difficoltà delle loro derivate da noi si tralasciano, vi sono ancor gli Archetti minori e maggiori, quali ancor che siano contenuti in alcune delle soprascritte botte o chiavi; possiamo nulla di meno dire che dependino delle presenti botte o chiavi di non perfetta harmonia,

IMAGE

ma composte solamente ne gli Archetti minore della Terza minore; et ne gli Archetti maggiore della Terza maggiore come qui di sotto chiaramente si vede doppo la descrizione della presente botta insieme con le sue derivate.

IMAGE



Quali archetti da noi non solo sono posti semplicemente ma anco ripieni di qualche altra consonanza con essere le prime botte di due soli numeri gli Archetti semplici.

IMAGE

Botte derivate o trasportate

IMAGE

Botte derivate o trasportate con archetti minori

IMAGE

Botte derivate o trasportate con archetti minori

IMAGE

Botte o chiavi trasportate semitonate con archetti minori

IMAGE

Botte o chiavi derivate o trasportate con archetti maggiori

IMAGE

Botte o chiavi derivate o trasportate con archetti maggiori

IMAGE

Botte derivate o trasportate con archetti maggiori

Non vogliamo restare di dire che se bene la presente botta

IMAGE

pare che sia botta principale ma si bene derivate da questa

IMAGE

non dimeno per toccarvisi in lei in cantino a voto stimandola noi in un certo modo come principale non vogliamo mancare di descriverla insieme con le sue trasportate o derivate

IMAGE

Apparendo dunque nella maniera soprascritta, le chiavi o botte principali del Leuto havere le loro derivate, o trasportate et in esse derivate o trasportate vedendosi praticalmente che il dito indice della sinistra mano spianato sopra tutte le corde serve in luogo del Ponticello o capo tasto del Leuto; da tale spianatura il sonatore ne può cavare grandissima utilità. Quale è che li passaggi che farà sopra le botte principali (pur che siano fatti con facilità) li potrà anco fare trasportati nelle botte derivate da esse botte principali con far servire (come si è detto) il dito spianato in luogo dal capo tasto del Leuto. Della qual cosa il diligente Lettore a pieno nè resterà capace, mentre considerare li passaggi prima fatti nelle sottoscritti botte principali e poi per esempio rifatti, et trasportati nelle loro botte derivate o trasportate.

## IMAGE

[f. 24v]

Regola di rintavolare, ciò è, di porre in  
altra intavolatura trasportate nel Leuto  
a quegli intervalli che il sonatore desidererà  
l'opera, o sonate in detto strumento  
di già intavolate

Se il sonatore haverà una compositione, un ricercare o qual si voglia altra sonata intavolata nel Leuto, et oltre il sonarla nella forma che si ritrova intavolata; se la desidererà rintavolare e sonare trasportata ad un semitono sotto, o sopra, o vero a un tono sotto o sopra o veramente a qual si voglia altro intervallo sotto o sopra. Per far questo secondo l'ordine della presente regola deverà sapere di quanti semitoni è composto l'intervallo a cui trasportata desidera rintavolare la sonata: Onde noi accio de gli intervalli musici formati con semitoni ne sia informato gli ne diamo / incominciando dal semitono sino all'ottava la presente descrizione.

Il semitono (conforme si vede nel Leuto da un tasto all'altro) di un solo semitono si conforme.

Il tono di due semitono è formato.

La Terza minore, chiamata semiditono, di tre semitoni è composta.

La Terza maggiore nominata Ditono di quattro semitono è formata.

La Quarta chiamata Diatesseron di cinque semitoni si compone.

Il Tritono, ciò è, la quarta falsa, e soprabondante, et similmente la semidiapente, ciò è, la quinta falsa, o scarsa, costa nel Leuto di sei semitoni.

La Quinta ciò è la Diapente è composta di sette semitoni.

La Sesta minore, ciò è, hexachordo minore costa di otto semitoni.

La Sesta maggiore, ciò è, hexachordo maggiore costa di nove semitoni.

La Settima minore, ciò è, heptimachordo minore costa di dieci semitoni.

La Settima maggiore, ciò è, heptimachordo maggiore costa di undici semitoni.

Finalmente l'ottava chiamata Diapason è formata di dodici semitoni.

E necessario anco il rammentarsi che nel manico del Leuto di tasto in tasto si camina con l'intervallo di un semitono, essendo che sopra ciascuna corda di detto strumento, dalla corda toccata a voto, ad primo tasto, vi è lo spatio di un semitono conforme anco il medesimo spatio è dal primo al secondo tasto et ancora dal secondo al terzo, e similmente dal terzo al quarto et cosi di mano in mano, come si vede nella seguente scale delle corde e tasti del Leuto da noi descritta per facilità di quest nostra Regola; quale scala in ciascuna sua casella havendovi gli unisoni ciò è, le medesime voci in diverse corde, e tasti camina di casella in casella con la distanza di un semitono, con essere da ogni casella all'altra sua vicina l'intervallo di un semitono, conforme anco si vede nelli soprascritti nostri dodici Ordini.

Scala delle corde, e tasti del Leuto, nella quale si vede da ciascuna casella all'altra sua vicina esservi la distanza di un semitono. Dove è da avvertire, la settima e l'ottava corda del Leuto esservi posta et accordata conforme si accorda nel Leuto di otto Ordini di corde. Dove vi si vede anco in ciascuna casella le voci in unisono ritrovarsi in diverse voci, e tasti.

## IMAGE

Stante tutto questo, havendo il sonatore una sonata intavolata; et volendola rintavolare ad un semitono sopra, deverà considerare come di sopra si è scritto, che il semitono, è composto di un solo semitono, et con questa consideratione per rintavolarla ad un semitono, deverà trasportare tutti li zeri o numeri della detta sonata ad un tasto sopra o vero per la commodità della mano o per altra causa li trasporterà alli unisoni corrispondenti in altre corde con la voce esistente nel sopradetto tasto sopra. Quali unisoni nella soprascritta scala da noi in diverse corde sono stati descritti per commodità del sonatore accio in essa in un subito nel rintavolare li possa trovare, vedere e servirsene. All'incontro se verrà (vorrà) rintavolare la predetta sonata ad un semitono sotto, per la medesima causa, che il semitono è composta di un solo semitono; deverà trasportare tutti li zeri o numeri di essa sonata ad un tasto sotto, o vero alli unisoni corrispondenti in altre corde con esso tasto sotto. Si che nel rintavolare seconda questa nostra regola; si deverà per regola osservare di trasportare a tanti tasti sopra o sotto, le sonate, ciò è, i zeri, et i numeri delle sonate quanti semitoni saranno quelli che formaranno l'intervallo al quale vorremo trasportare esse sonate et questo si deverà fare senza toccare e senza rimuovere in cosa alcuna le note o segni del tempo che sopra le caselle delle predette sonate si ritrovaranno onde se voremmo rintavolare, o trasportare una sonata ad un Tono sopra essendo il Tono composto di due semitoni trasporteremo ogni zero o numero di essa due tasti sopra, o vero alli unisoni corrispondenti con detti due tasti sopra, per essere gli unisoni l'istessa voce, e suono, similmente nel rintavolarla ad un tono sotto si trasporteremo i zeri o numeri alli due tasti sotto o vero alli loro unisoni. Così volendola noi rintavolare alla Terza minore sopra essendo ella composta di tre semitoni trasporteremo ogni zero e numero alli tre tasti sopra o pure alli loro unisoni et volendola rintavolare alla Terza minore sotto li trasporteremo alli tre tasti sotto o vero a gli unisoni loro. Col medesimo Ordine volendo noi rintavolare una sonata alla Terza maggiore sopra per essere essa Terza maggiore composta di quattro semitoni trasporteremo ogni zero o numero alli quattro tasti sopra o pure a gli unisoni di essi: Medesimamente volendola noi rintavolare alla Terza maggiore sotto trasporteremo i zeri et i numeri alli quattro tasti sotto o vero alli loro unisoni. Similmente volendola noi rintavolare alla quarta sopra o sotto, essendo la Diatesseron o quarta composta di cinque semitoni trasporteremo ogni zero o numero alli cinque tasti sopra o sotto, e se la vorremo rintavolare al Tritono o alla semidiapente sopra o sotto essendo essi nel Leuto formati di sei semitoni, trasporteremo ogni zero o numero alli sei tasti sopra o sotto o vero alli loro unisoni. Con deversi tale ordine et regola osservare in rintavolare tutti gli altri intervalli tanto sopra quanto sotto. Oltre la soprascritta regola, circa il rintavolare si deve avvertire che nelle botte o chiavi ancor che si possa incominciare a rintavolarle da qual si voglia zero o numero di esse; niente dimeno riesce meglio et con maggior facilità se si incominceranno a rintavolare dal zero o numero che si ritrova nella corda più acuta della botte o chiave con seguirsi poi a rintavolarsi gli altri zeri che di mano in mano si ritrovaranno nelle corde meno acute della predetta botte o chiave come per esempio nel voler noi rintavolare ad un semitono sopra la presente chiave

## IMAGE



incominceremo dal zero che si ritrova nella prima corda al zero, trasportandola in detta prima corda al primo tasto poi il due che si ritrova nella seconda corda al secondo tasto trasformandolo in 3, lo porremo nella detta seconda corda al terzo tasto. Di poi il tre che sta nella terza corda lo trasformeremo in detta terza corda in 4; trasformando poi il 2 della quarta corda in 3 in essa quarta corda et finalmente il zero della quinta corda in essa lo trasformeremo in 1 formandone trasportata ad un semitono sopra la presente chiave.

IMAGE

[f. 25r]

Della soprascritta regola di rintavolare le sonate già intavolate per maggior satisfattione del sonatore ne diamo per esempio nel Leuto di otto ordini l'infrascritte undici rintavolature cavate dalla rintavolatura dell'Aria della Folia venendo così la detta Folia insieme con la sua prima intavolatura a sonarsi in dodici maniere conforme dodici sono gli Ordini di sonare et intavolare descritti di sopra nella presente Opera.

Intavolatura dell'Aria della Folia dalla quale sono cavate le seguenti Undici Rintavolature.

IMAGE

[Rintavolatura dell'Intavolatura della soprascritta Folia fatta con la trasposizione ad un semitono sopra, ciò è, a[d] un tasto sopra].

[f. 25v]

Della differenza che si ritrova tra il Leuto di otto Ordini di corde, et il Teorbato et Arcileuto et altri, et della accordatura loro.

Tutte le sorti di Leuti, l'Arcileuto, come quello di otto ordini, come il Teorbato, come il Leuto di sette, o come quello di undici corde, o come anco qual si voglia altra sorte di leuto (pur che non sia accordato con l'accordatura alla Francese) nelle loro sei corde principali, che sono il canto, ciò è, la prima corda più sottile di tutte l'altre, la sottana, ciò è la seconda; la terza; la quarta chiamata Tenore; la quinta nominata bordone, et la sesta chiamata basso; sono nell'accordo simili; essendo che tra la sesta corda (che di esse sei è la più bassa) et tra la quinta vi è la distanza di una Diatesseron, ciò è, di una quarta; Tra la quinta, e la quarta vi è similmente la distanza di una quarta, mà tra la quarta, e la terza vi è l'intervallo di un Ditono, ciò è, di una terza maggiore; Essendo poi tra la terza, e la seconda la distanza di una quarta, et similmente tra la seconda, e la prima ritrovandosi l'intervallo di una quarta come si vede chiaramente nelle sopradette sei corde qui descritte col soprascritto accordo.

Accordatura delle sei corde principali del Leuto

IMAGE

Si che mentre le soprascritte sei corde principali del Leuto nella sopramostrata maniera saranno accordate, si risponderanno tra di loro (come qui sotto si vede) in unisono, in

quinta, et in ottava. Dal che si potrà conoscere se in detto strumento dette sei corde saranno bene accordate.

Modo di conoscere se nel Leuto le sue sei corde principali sono bene accordate

IMAGE

Stante tutto questo , nel Leuto di otto ordini di corde la settima corda si suole accordare una quarta sotto alla sesta corda, accordandosi poi l'ottava corda un tono sotto, ciò è, una voce sotto alla settima; onde l'ottava corda toccata al secondo tasto, risponde in unisono con la settima corda a voto, qual settima corda toccata al quinto tasto risponde in unisono con la sesta corda toccata a voto , come si vede nelli soprascritti nostri dodici ordini, et come qui sotto appare, aparendovi anco in qual maniera le dette due corde, ciò è, l'ottava, e la settima in detto strumento rispondino con altre code i ottava, et in quinta. Il che serve anco per provare se le dette due corde nelle maniera soprascritta sono accordate.

Modo di conoscere se nel Leuto di otto Ordini l'ottava, e la settima corda sono accordate

IMAGE

Mà nel Leuto di sette ordini la settima corde si suole accordare un tono sotto, ciò è, una voce sotto alla sesta corda; solendosi toccare a voto; pure se la tasteggiaremo al secondo tasto, rispondera in unisono con la sesta corda, et toccata a voto rispondera in ottava con la quarta corda toccata similmente a voto; rispondendo medesimamente toccata a voto in quinta con la quinta corda toccata anc'essa a voto, come qui sotto si vede.

Modo di conoscere se nel leuto di sette ordini la settima corda sia accordato

IMAGE

Nel Leuto Teorbato (che ordinariamente si usa sonare un tono sotto al tono naturale, con fare, che la quarta corda a vota serva per la corda di G sol re ut) essendovi oltre le sei corde principali, o veramente otto cordoni, li quali non si tasteggiano mà si toccano a voto con scendersi con li cinque cordoni alla corda di C fa ut gravissimo con queste note ; Sol fa mi re ut, o vero con scendersi per  $\sharp$  quadro con li otto cordoni alla corda di Gamma ut gravissimo in questa maniera, Sol Fa La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut; La settima corda, ciò è il primo cordone v'è accordato un tono sotto alla sesta corda, andando poi di mano in mano tutti gli altri cordoni accordati un tono sotto all'altro, eccettuato però il terzo cordone, ciò è, la nona corda, quale si accorda in semitono sotto al secondo cordone che è l'ottava corda; et similmente eccettuato il sesto cordone , che è la duodecima corda, quale per  $\sharp$  quadro medesimamente si accorda un semitono sotto al quinto cordone, che è l'undecima corda, come qui sotto si vede nel modo di conoscere se nel Leuto Teorbato con cinque, o con otto cordoni, li detti cordoni siano accordati:

Modo di conoscere se l'Arcileuto, o Leuto Teorbato ne' suoi cordoni sia accordato.

IMAGE

Accordandosi dunque nelle soprascritte maniera il Leuto di otto ordini, et il Teorbato, o Arcileuto; nella differenza, che si ritrova nelle loro corde gravissimo si vengono ad aggiustare nel modo, che qui sotto appare; onde per tale aggiustamento, ancor che noi nelle corde gravissimo habbiamo formati li soprascritti nostri dodici ordini secondo la qualità del Leuto di otto ordini, niente dimeno il sonatore per se stesso trasformando le corde gravissimo del Leuto di otto ordine, in quelle del Teorbato, o del Arcileuto; di essi dodici ordini se ne potrà anco servire per 'Arcileuto, o Leuto Teorbato.

Aggiustamento della differenza delle corde gravissime del Leuto di otto Ordini, del Teorbato, o Arcileuto.

IMAGE

MARGIN [Sonandosi per b molle; la duodecima corda dell'Arcileuto, che è il sesto cordone si può calare un semitono con trasformarsi il Mi in Fa, et con accordarsi in ottava con la sesta corda tasteggiata al primo tasto, et in quintadecima con la quarta corda toccata al terzo tasto come qui appare.]

IMAGE

[f. 26r]

Delle tre sorti d'intavolatura di Leuto, ciò è, dell Italiana,  
della Napolitana, della Francese.

Noi troviamo tre sorti d'intavolatura usarsi nel Leuto, ciò è, l'Italiana, la Napolitana, e la Francese. L'Intavolatura Italiana è quella, con la quale da noi si è formata la presente opera, et ordinariamente da noi Italiani si usa con indicare la corda a voto col zero, et con dimostrare il primo tasto del manico del Leuto col 1, et il secondo tasto col 2; il terzo col 3, et il quarto col 4, et così di mano in mano, et con pigliare delle sei linee, con le quali l'intavolatura si descrive, la linea superior per la sesta corda, et di mano in mano l'altre linee inferior per l'altre corde, come qui si dimostra;

IMAGE

facendosi questa conforme le corde appariscono mentre si sona detto istrumento; essendo che la prima corda che è il canto si vede stare nel più basso luogo, vedendosi di mano in mano le corde meno acute, o più gravi ottenere il luogo più superiore.

L'intavolatura Napolitana nel dimostrare le sei corde principali del Leuto, le dimostra con sei linee secondo l'ordine, che sono dimostrate nell'intavolatura Italiana; mà da essa è diversa nella demonstratione de tasti; essendo che in lei la corda sonata a voto, non è dimostrato col zero; mà si bene col 1, con essere poi dimostrato il primo tasto col 2, il secondo col 3; il terzo col 4, et il quarto col 5, e così di mano in mano.



Ultimamente l'intavolatura alla Francese è diversa dalle sopradette intavolature, si nella dimostrazione delle sei corde principali del Leuto, come anco nel dimostrare i tasti del detto strumento; essendo che circa le dette sei corde; il canto, ciò è, la prima corde, nelle sei linee vien pigliato conforme l'acutezza sua nelle linee, che è superiore di tutte l'altre linee, con prendersi poi l'altre corde, di mano in mano meno acute, nelle linee di mano in mano inferiori, come qui da noi viene dimostrato.

IMAGE

Circa poi la dimostrazione che tasti del Leuto, non sono essi dimostrati con numeri, mà si bene con le lettere dell'Alfabeto; essendo che la corda a voto si dimostrato col a, il primo tasto è dimostrato col b; il secondo col c; il terzo col d, il quarto col e, il quinto col f, il sesto col g, il settimo col h, l'ottava col i, il nono col k, il decimo col l, e così di mano in mano. Onde per maggior evidenza si della intavolatura alla Francese, come anco della Napolitana, e come ancora della Italiana, da noi sotto la scala delle voci musicali se ne dà in ciascuna di dette tre intavolature la scala delle corde, e voci del Leuto sonate per un quadro nel tono naturale, conforme sono dimostrate nel nostro primo Ordine nel Leuto di otto ordini di corde: Doppo le quali scale, per maggiore satisfattione del curioso Lettore, vi habbiamo descritta, et intavolata in ciascuna di dette tre intavolature un'aria di Barriera, quale in esse intavolature in altro non è diversa, che nella forma d'intavolatura all'Italiana, alla Napolitana et alla Francese.

IMAGE

[f. 28r]

DI UNA CERTA ACCORDATURA DI LEUTO ALLA FRANCESE  
CHIAMATA PER B MOLLE DELLA QUALE NOI NON CI CURIAMO DIMOSTRARNE LE  
TRASPORTATIONI IN ALTRE MANIERE.

intavolandola all'Italiana con numeri, e non, come usano i Francesi con le lettere dell'Alfabeto.

In un Leuto di ordinaria grandezza, non Teorbato; mà si bene di undici ordini di corde posate tutte sopra un medesimo ponticello, o capotasto, sogliono i Francesi usare una certa loro accordatura quale chiamano per *b* molle, e fa bellissimo effetto in sonarvi le correnti, e simili arie. Questa accordatura è differente dalla nostra; essendo che accordando noi la quinta corda del leuto toccata a voto, una quarta sotto alla quarta corda medesimamente toccata; et similmente accordando noi la seconda corda una quarta sotto alla prima, ciò è, sotto al canto; Essi Francesi in vece di accordare le dette corde in quarta; le accordano in terza minore; onde per tale accordo, tale accordatura non riesce in Tono chorista, nè fa troppo bello effetto il cantarvi sopra ne il sonarvi sopra la parte; essendo che delle sei corde principali di detto strumento accordato per *b* molle la sesta corda a voto riesce nella corda di D sol re grave; la Quinta corda similmente a voto accordata una quarta sopra alla detta sesta corda viene ad essere in G sol re ut; La quarta corda similmente a voto accordata in terza minore sopra la quinta corda viene a stare in B fa acuto, La terza corda pure accordata una terza maggiore sopra alla quarta corda viene a essere in D la sol re acuto, La seconda corda anc'essa a voto accordata una quarta sopra alla terza corda viene a riuscire in G sol re

ut, et ultimamente la sesta [prima] corda a voto, ciò è, il canto accordato una terza minore sopra la seconda corda, viene a stare in B fa sopracuta come si vede nelle sopradette sei corde qui descritte col detto accordo.

Accordatura per  $\flat$  molle alla Francese delle sei corde principali del Leuto

IMAGE

Sesta corda con la Quinta accordata in quarta.

Quinta corda con la quarta accordata in terza minore.

Quarta corda con la terza accordata in terza maggiore.

Terza corda con la seconda accordata in quarta.

Seconda corda con la prima accordata in terza minore.

Scala delle voci musicali per  $\flat$  molle nel Tono naturale della presente accordatura alla Francese.

Scala delle voci e corde del Leuto accordato per  $\flat$  molle in accordatura Francese.

Scala delle voci musicale per  $\sharp$  quadro trasportato alla Quarta sopra nella presente accordatura Francese.

Dopo le dette sei corde principali delli cinque ordine di corde, o cordoni (quali anco si sogliono accompagnare con una corde sottile all'ottava sopra, et descendino nella corda di F fa ut gravissimo per  $\flat$  molle con queste note Sol, Fa, Mi, Re, Ut) il primo cordone, ciò è, la settima corda a voto, v'è accordato in ottava co'la quarta corda tasteggiata il secondo tasto; Il secondo cordone, che è la nona v'è a voto accordata in ottava con la quinta corda toccata al secondo tasto. Il quarto cordone che è la decima corda v'è accordata a voto, in ottava con la detta quinta corda toccata anc'essa a voto; Ultimamente il quinto cordone, che è l'undecima corda v'è a voto accordata in ottava con la sesta corda tasteggiata al terzo tasto come si vede apparire nell'infrascritto modo di conoscere se nel Leuto accordato con la soprascritta accordatura Francese; tanto le sei corde principali, quanto li cinque cordoni, sieno accordati.

Modo di conoscere se nel Leuto accordato con la soprascritta accordatura Francese le sei corde principali, et anco li cinque corde sieno accordati

IMAGE

Stante tutto questo ad effetto d'intavolare veremmo a dimostrare la scala delle voci e corde del Leuto accordato nel soprascritto modo et insieme la scala delle voci musicali nel tono naturale di detta accordatura per  $\flat$  molle, et in oltre per  $\sharp$  quadro trasportata alla quarta sopra, dove è da notare che li cordoni segnati con un zero sopra così 7°, significano toccarsi a voto, et segnati così 7 (small 1 above), denotano toccarsi al primo tasto.

IMAGE

Ancor che tale accordatura (come di sopra si è detto) non riesca nel tono chorista, nè faccia troppo bello effetto il cantarvi sopra, nè meno il sonarvi sopra la parte; niente dimeno per chi tale cose desiderasse; habbiamo deliberato (come segue, e conforme da noi si è fatto nelli nostri soprascritti dodici Ordini) darne l'andamento delle voci Diatonico, e semplice per passeggiare con una parte solo, con darne di poi le botte, e chiavi, et anco le cadenze per sonare sopra la parte, et darne ancora un'Aria di Ruggiero con botte piene accio se ne senta l'effetto dell'harmonia che se ne cava.

[f. 28v]

Andamento Diatonico e semplice delle voci della presente accordatura per  $\flat$  molle alla Francese per passeggiare con una voce sola.

Per  $\flat$  molle nel Tono naturale nella presente accordatura Francese.

Corde del Leuto sonata in accordatura Francese per  $\flat$  molle.

Per  $\sharp$  quadro trasportato alla quarta sopra nella presente accordatura Francese.

IMAGE

Botte o chiavi per sonare sopra la parte con la presente accordatura Francese, dove è da notare che li cordoni segnati col zero sopra cosi XI, X, 9, 8, 7, significano toccarsi a voto; et cosi segnata XI, X, 9, 8, 7, indicano toccarsi al primo tasto

[f. 29r]

Aria di ruggiero con botte piene sonata con la presente intavolatura Francese per  $\flat$ molle nel suo tono naturale et per  $\sharp$ quadro alla Quarta sopra.

Cadenze che servono nel sonare sopra la parte con la presente intavolatura all Francese

[f. 29v]

Cadenze che servono nel sonare sopra la parte con la presente intavolatura all Francese

[f. 30r]

ARTE DI RAFINATO CONTRAPUNTO DOVE, OLTRE  
LE REGOLE DI ESSO, COMPENDIOSAMENTE ET PRATICALMENTE  
SI TRATTA DELLE CONSONANZE ET DISSONANZE ET DI ALTRE  
COSE NECESSARIE IN TAL PROFESSIONE  
OPERA DI PIER FRANCESCO VALENTINI ROMANO

Delle Consonanze

Le consonanze da moderni Pratici sono tenute essere la Terza, la Quinta, la Sesta, e l'ottava: Due di queste, dicono essere imperfetto, ciò è, la Terza, e la Sesta, et due perfette ciò è, la Quinta, e l'ottava. Dalle dette consonanze, che sono semplici con aggiungerli il numero sette



ne nascono moltissime altre che da esse sono composte et sono della medesima natura delle loro semplici; come per esempio se tu aggiungi all'Unisono il sette in certo modo si può dire, che ne deriverà l'ottava che è della medesima natura dell'Unisono, anco che l'ottava tra le semplici consonanze sia connumerata; et agguingendo all'ottava il sette ne nasce la Quintadecima che è consonanza composta dall'ottava, et è della medesima natura di essa ottava, e dell'Unisono, et agguingendo tu alla Quintadecima il sette ne nascerà la vigesima seconda che è dell'istessa natura della Decimaquinta, dell'ottava e dell'Unisono, potendosi così andare all'infinito. Medesimamente se tu aggiungi alla Terza il numero settenario cioè è, il sette ne nasce la decima sua composta che è della medesima natura di essa Terza et agguingendo alla decima il sette ne nascerà similmente la decimasettima consonanza composta et dell'istessa natura della decima, et della Terza. Il medesimo sia ancora detto della Quinta et della sesta alle quali con aggiungere il numero settenario, ne nasceranno infinite altre consonanze da esse composte, cioè è, dalla Quinta ne nasce la duodecima, et la decimanona et altre, et dalla sesta ne deriverà la decimaterza et la vigesima et altre, Quali consonanze derivate o composte saranno (come si è detto) della medesima natura delle loro semplici come si vede nel seguente esempio.

IMAGE

Della Dissonanze

Le dissonanze (eccettuato il Tritono, che è la quarta falsa et la semidiapente, che è la quinta falsa, et anco l'ottava falsa, che sono dissonanti) sono stimate essere la seconda, la quarta, e la settima; Notando che la quarta fu dagli antichi theoricamente creduta essere consonanza, et anco consonanza perfetta. Da queste dissonanze, che sono semplici con aggiungerli il numero settenario, cioè è, il sette (in quella guisa che si è detto delle consonanze) ne nascono molte altre, che da esse sono composte le quali sono della medesima natura delle loro semplici, cioè è, dalla seconda ne nasce la nona et la decimasesta, et altr: Dalla quarta ne procede l'undecima, et la decimaottava et altre; et dalla settima ne deriva la decimaquarta et vigesima prima et altre, come mostra il seguente esempio.

IMAGE

Dichiaratione delle Consonanze, et Dissonanze, et della loro natura

L'Unisono è l'istesso tono cioè è, l'istessa et essendo una cosa istessa, non vi è alcuna differenza di suono, come mostra il presente esempio.

IMAGE

La seconda è di due sorti, cioè è, maggiore, et minore. La seconda minore è chiamata semitono per nonessere formata di un tono intero come è, naturalmente mi fa, et accidentalmente fa sol, col presente segno # nel fa di sotto et

[f. 30v]

et Sol la, similmente col segno del semitono nel sol di sotto come si vede nel infrascritto esempio.

IMAGE

La seconda maggiore è nominata Tono per essere composta di un Tono, che consiste in due semitono, come naturalmente Ut Re, Re Mi, Fa Sol, et accidentalmente come Mi Fa, con essere posto il segno del semitono nel Fa di sopra venendolo ad alzare un semitono come si vede nel seguente esempio, nontando che il Tono è stimato essere di due sorti; ciò è, tono perfetto, o maggiore che consiste nella proportionione sesquiottava,  $9/8$ , et Tono imperfetto, o minore, che consiste nella proportionione sesquianona  $10/9$ .

IMAGE

La terza è di due sorti ciò è Terza minore, e Terza maggiore. La Terza minore è chiamata semiditono per esser composta di un Tono e di un semitono che viene a costare di tre semitoni non arrivando alli due toni integri, come Re Fa, et Mi Sol, naturalmente; et accidentalmente Ut Mi mettendo il segno del semitono al Ut di sotto, o vero mettendo il semitono al Fa di sotto, o vero mettendo il  $\flat$  molle al Mi di sopra; et Fa La mettendo [mettendo] il semitono al Fa di sotto et facendo alzare un semitono, et di terza maggiore facendola venire terza minore come mostra questo esempio.

IMAGE

La terza maggiore è chiamata Ditono per esser composta di due Toni quali contengono in loro quattro semitoni come, Ut Mi, et Fa La naturalmente; et accidelmente Re Fa mettendo il semitono al Fa di sopra et facendolo crescere un semitono et , Mi Sol, mettendo similmente il segno del semitono al Sol di sopra et similmente facendolo crescere un semitono; o pure mettendo il segno del  $\flat$  molle al Mi di sotto, et facendolo calare un semitono come appare nel presente esempio.

IMAGE

La Quarta è di due sorti ciò è, Quarta bona et Quarta Falsa. La Quarta bona chiamata Diatesseron, et anco Quarta minore è composta di due Toni e di un semitono che viene ad essere formata di cinque semitoni et è di tre spetie, ciò è, la prima Re Sol. La seconda Mi La, et la terza Ut Fa, come nel seguente esempio si vede, dove è da notare che ancora è chiamata Tetrachordo overo Tetraфонia, e anco da notare che si fà ancor accidentalmente come Fa Mi, con mettere il  $\flat$  molle al Mi di sopra con farlo di Mi trasformare in Fa

IMAGE

La Quarta falsa o vero superflua si chiama Tritono per esere composta di tre Toni con venire ad essere formata di sei semitoni; et è dissonante per esser composta di un semitono più della quarta maggiore et è Fa Mi naturalmente, et accidentalmente Ut Fa, mettendo il semitono al Fa di sopra et facendolo crescere un semitono et medesimamente Re Sol

mettendo il semitono al Sol di sopra, et anco, Mi La, mettendo il  $\flat$  molle al Mi di sotto et facendolo calare un semitone come mostra il presente esempio.

IMAGE

Dicono ritrovarsi un'altra specie di quarta quale è composta di due semitoni et un Tono che viene a costare di Quattro semitone; et si fa accidentalmente come per esempio, Ut Fa mettendo il semitone nel Ut di sotto et per semitone facendolo alzare et Mi La mettendo il  $\flat$  molle al Mi di sotto come si vede nel seguente esempio; mà praticamente si può dire che questa Quarta imperfetta sia simile alla Terza maggiore, per esser questa quarta composta di due semitone et di un tono et per essere la Terza maggiore formata di due toni con venire ambedue questi intervalli a costare di Quattro semitone; et con riuscire negli strumenti et particolarmente nel Leuto; in una medesima cosa.

Accidentali.

IMAGE

La Quinta è di due sorti cioè è Quinta bona chiamata Diapente et quinta falsa o vero imperfetta nominata Semidiapente.

La Quinta bona nominata Diapente, et anco Pentachordo o vero Pentaфония, et ancora Diapente perfetto, è composta di tre Toni, e di un semitone che viene ad essere formata di sette semitoni et è di Quattro specie, cioè è la prima Re (La) La seconda Mi Mi; la terza Fa fa, et la Quinta Ut sol come nel seguente esempio appare; dove apparisce ancora la Quinta bona farsi anco accidentalmente come Mi Fa mettendo il  $\flat$  molle al Mi di sotto, et di Mi trasformandolo in Fa.

Prima specie. Seconda specie. Terza specie. Quarta specie. Accidentale.

IMAGE

Quinta bona cioè è diapenti perfetti.

La Quinta falsa, o imperfetta chiamata Diapente imperfetto et anco semidiapente, è composta di due Toni e di due semitoni che viene ad esser formata di sei semitoni come Mi Fa naturalmente; et accidentalmente Ut Sol mettendo il semitono nel Ut di sotto; et Fa Fa mettendo il semitono nel Fa di sotto et Re La mettendo il semitono nel Re di sotto, et anco Mi Mi mettendo il  $\flat$  molle nel Mi di sopra et di

[f. 31r]

di Mi convertandola in Fa come si vede in questo esempio.

Naturali. Accidentali.

IMAGE



Quinta falsa cio è, semidiapenti, o Diapenti imperfetti.

Circa la sopradetta Quinta falsa è da notare che nel praticarla ne'gle istrumenti è simile al Tritono, il quale consite in tre toni, et consistendo essa in due Toni et in due semitoni viene praticalmente / specialmente nel Leuto a riuscire in tre Toni onde trà il Tritono e la Quinta falsa vi è questa differenza che egli consiste in Tre Toni et essa in due Toni e due semitoni. Oltre le sopradette Quinte alcuni dicono esservi la Quinta soprabondante quale chiamano Diapente superfluo, con dire, che è composta di quattro Toni, et si fa accidentalmente come Ut Sol mettendo il semitono al Sol di sopra, et Fa fa mettendo il semitono al Fa di sopra, et per l'intervallo di un semitono facendolo crescere; Di modo che viene ad esser formata di otto semitoni; notando che tal quinta soprabondante nel praticarla negli istrumenti viene a riuscire simile alla sesta minore che è composta di tre toni, e di due semitoni con venire ambedue questi intervalli a costare di otto semitoni. E come l'esempio anco in, Re la, con essere il semitono del La di sopra.

Accidentali.

IMAGE

Quinta soprabondante simili in pratica alla sesta minore.

La sesta è di due sorti, cio è, sesta Maggiore, e sesta minore.

La sesta moinore è chiamata Diapente col semitono et ancora Exachordo minore, et Exafonia minore et è composta di tre toni, e di due semitoni, che viene ad esser formata di otto semitoni come Re Fa naturalmente, et Mi Sol et Mi Fa, et accidentalmente Ut la, mettendo il semitono all' ut di sotto, et facndola scemare un semitono et di sesta maggiore facendola divenire minore; et Re mi, mettendo medesimamente il smitono al Fa di sotto; et ancora Re mi mettendo il ♭ molle al mi di sopra et di mi facendolo divenire Fa, come qui esemplarmente si vede.

Naturali. Accidentali.

IMAGE

Seste minori, cio è, Exachordi minori.

La sesta mggiore è chiamata Diapente col Tono, et Exachordo maggiore, et anco Exafonia maggiore, et è composta di quattro Toni e di un semitono, che viene ad essere formata di nove semitoni come Ut La; Re mi; et Fa sol naturalmente; et accidentalmente Re Fa, mettendo il semitono al Fa di sopra et facendolo crescere un semitono et di sesta minore facendola divenire maggiore; similmente, mi sol mettendo il semitoni al sol di sopra; come ancora mi Fa, mettendo il semitno al Fa di sopra; Ecco l'esempio.

Naturali. Accidentali.

IMAGE

Seste maggiore, cio è, Exachordi maggiori.

La settima, dicono i Pratici essere di due sorti cio è, minore e maggiore. La settima minore si chiama Diapente col semiditono et anco Eptachordo minore, et Eptafonia minore. È composta di quattro Toni, e due semitoni che viene ad esser formata di dieci semitoni; come Re Fa; Re sol; Ut Fa, Mi sol; et Mi la naturalmente et accidentalmente come Ut mi mettendo il semitono al Ut di sotto et di settima maggiore facendola venire minore, et Fa la, similmente mettendo il semitono al fa fi sotto et di settima maggiore facendola venire minore; et ancora Ut Mi, mettendo il  $\flat$  molle al mi di sopra, et di mi convertendolo in Fà, eccone l'esempio.

Naturali. Accidentali.

IMAGE

Settime minori, cio è, Eptachordi minori.

La settima maggiore si chiama Diapente col Ditono et Eptachordo maggiore, et anco Eptafonia maggiore; è composta di cinque Toni, e di un semitono che viene ad esser formata di Undici semitoni, come Ut mi; et Fa la naturalmente, et accidentalmente Ut Fa, mettendo il semitono al Fa di sopra et di settima minore facendola venir maggiore et Re sol mettendo similmente il semitono al sol di sopra, et medesimamente Re fa mettendo il semitono al fa di sopra, et anco mi sol mettendo il semitono al sol di sopra, et ancora mi la mettendo il semitono al La di sopra come mostra il presente esempio.

Naturali. Accidentali.

IMAGE

Settime maggiori, cio è, Eptachordi maggiori.

L'Ottava che è la Regina delle consonanze, et è perfettissima, è chiamata Diapason, et anco Diapente con Diatesseron. È composta di cinque Toni, e di due semitoni che viene ad esser formata di dodici semitoni, et è di sette spetie come mostrs questo esempio.

IMAGE

Primo spetie. 2a spetie. 3a spetie. 4a spetie. 5a spetia. 6a spetie. 7a spetie.

Dicono esservi la Diapason imperfetta, cio è, l'ottava imperfetta quale è dissonante per mancare di un semitono et si fa accidentalmente componendosi di quattro toni e tre semitoni con porsi il semitono nella nota grave, o vero con collocarsi il  $\flat$  molle nella nota acuta con venire ad esser formato di undici semitoni; notando che in pratica è simile alla settima maggiore che essa è composta di undici semitoni.

IMAGE

Oltre di questo dicono esservi l'ottava superflua chiamata Diapason superfluo, o soprabondante, et è composta di sei toni et un semitono che viene ad esser formata di

tredici semitoni, onde è dissonante et si fa accidentalmente con mettere il semitono alla nota acuta o vero con porre il  $\flat$  molle alla nota grave come si vede nel seguente esempio; notando che si può assimilare al semitono o seconda minore; perchè essendo l'ottava della natura dell'unisono et essendo formata di dodici semitoni; et questa ottava superflua essendo composta di tredici semitoni; avanzandovi un semitono sopra i dodici si può dire che habbia la natura del semitono o seconda minore et che sia un semitono o seconda minore composta.

Accidentali.

IMAGE

Ottave superflue simili in pratica al semitono o seconda minore composta.

[f. 31v]

Della natura delle consonanze et dissonanze quale è necessaria sapersi per esprimere gl'affetti delle parole.

L'Unisono essendo l'istessa voce; è un suono senza varietà, e senz'harmonia.

La seconda minore, et anco la seconda maggiore sono dissonanti mà della seconda maggiore è più dissonante la seconda minore per essere essa seconda minore più discosta di lei dalla Terza minore che è consonanze.

La Terza minore è consonanza languida.

La Terza maggiore è consonanza spiritosa.

La quarta bona, cio è, la Diatesseron gli Atinichi, et Theorici tenevano che fusse consonanza et anco consonanza perfetta. All'udito non dispiace, mà li modrerni pratici la connumerano trà le dissonanze.

La quarta falsa che è il Tritono è molto dissonante.

La Quinta bona che è la Diapente è da Pratici stimata consonanza perfetta, et è harmoniosa grave e piena.

La Quinta falsa che è la semidiapente è dissonante.

La sesta minore per essere vicina alla Quinta, cio è, alla Diapente è consonanza dolce et ha dell' languido.

La sesta maggiore per accostarsi alla settima è consonanza che ha del crudo e dell'aspro; dove è da notare, che le seste usate bene fanno bonissimo effetto all'incontro usate male fanno triste.



La settima minore è dissonante ma non tanto quanto la settima maggiore per essere essa settima minore più vicina alla sesta che ne gli è la settima maggiore quale per ciò è dissonantissima.

L'ottava cio è la Diapason è perfettissima et bonissima et per essere della natura dell'unisono per che sia 'istessa voce.

[Scala, o vero mano distesa della musica quale serve a ritrovare la distanza che si ritrova trà qual si voglia nota, o voce.]

[Dalle chiave di F fa ut, alla chiave di C sol fa ut vi è la distanza di cinque voci cio è, la chiave di Fa fa ut stà cinque voci più bassa di quella C sol fa ut.  
Dalla chave di F fa ut a quella di G sol re ut vi sono nove voci cio è, la chiave di F fa ut stà nove voci più bassa di quella di G sol re ut.  
Dalla chiave di C sol fa ut a quella di G sol re ut vi è la distanza di cinque voci, cio è, la chiave di C sol fa ut stà cinque voci più bassa di quella di G sol re ut.]

IMAGE

La soprascritta scala per quadro revoltandosi sotto sopra riesce per  $\flat$  molle come qui appare.

IMAGE

Chiave che si cantano l'una simile all'altra nelle quali una volta vi si fa la mutazione per quarta et l'altra per quinta.

IMAGE

Del contare, e ritrovare la distanza delle note in qual si voglia chiave, mentre si compone il contrapunto.

Sogliono i Contrapuntisti nel fare scritti i loro contrapunti pigliare l'unisono, l'ottava, la decimaquinta e la vigesima seconda (che sono di una medesima natura) nell'istesse, e medesime lettere della soprascritta scala musicale, et poi presa che hanno l'ottave, o gl'altri sopradetti intervalli descendere per via delle lettere della detta scala o mano alle sesta, alle quinta o alle terza, o a gli altri intervalli che desiderano fare, et all'incontro ascendere alle terza, quinte o seste et altri intervalli che fare gli occorrono. Dove è da notare che nel pigliare l'istesse lettere (come per esempio se pigliaranno in due parti la lettere A, ciò è la corda di A lami re) se esse due istesse, et medesime lettere staranno ambedue in riga, o vero ambedue si ritrovaranno in spatio, vi sarà trà di loro l'unisono, o vero la quintadecima se una di ese due e medesime lettere si ritrovera in riga e l'altra in spatio, vi sarà, e risonerà trà di esse l'ottava o vero la vigesima seconda come qui chiaramente si vede.

Unisono. Decime quinto. Ottave. Vigesima seconde.

#### IMAGE

Oltre il soprascritto contare e ritrovare la distanza delle note fatto per mezza delle lettere della mano o scala musicale; per facilità de' principianti et particolarmente de' putti, gli si suole nel fare in scritto il contrapunto, insegnare la distanza, che trà le note si ritrova per mezzo delle medesime righe, o spatij di ambedue le parti, come

[f. 32r]

come per esempio facendosi il contrapunto col soprano sopra il basso per queste due qui, apparenti chiavi;

#### IMAGE

se il basso tenendo il canto fermo si ritrovera nelle riga di mezzo, ciò è, nella terza riga; nella medesima riga di mezzo il soprano risponderà col basso in undecima; onde sopra tal riga nel soprano incominciandosi a cantare per undici; si andaranno nell'ascendere a trovare e descrivere le consonanze, e gl'altri intervalli con dire undici dodici, e tredici, e così di mano in mano, et all'incontro nel descendere si andaranno a trovare e descrivere con dire undici dieci, nove, et otto, e così di mano in mano. Il quale ordine si deverà osservare in qual si voglia altre chiave; perchè se la nota nella parte acuta risponderà nella medesima linea o spatio in nona col basso, all'in su si conterà, nove, otto, sette, e sei e così di mano in mano, et nella parte acuta rispondendo la nota nella medesima riga o spatio con la parte grave per sette, per cinque; o per qual si voglia altro numero, da esso numero corrispondente nella medesima riga o spatio si incomincerà a cantare col ordine sopradetto. Mà se sopra il soprano il basso sarà quello che farà il contrapunto; tal contare si deverà fare tutto al contrario di quello, che si è detto; Perchè se il soprano tenendo il canto fermo, per esempio si ritroverà nella sopradetta riga di mezzo ciò è nella terza riga come qui si vede:

#### IMAGE

il basso incominciando nella medesima riga di mezzo a contare per undici, nel salire conterà undici, dieci, nove, et otto et così di mano in mano; et all'incontro nello scendere, conterà undici, dodici, tredici, quattordici, e quindici, e così di mano in mano; E se il basso, o altra parte grave, rispondesse nella medesima riga, o spatio, col soprano in nona, in settima, in quinta o in altro numero corrispondente secondo l'ordine predetta, a contare si deverà incominciare. Onde per maggiore facilità et esempio di tutto questo ne diamo per mezzo li numeri descritti la dimostrazione nelle infrascritte chiavi dove è da notare, che facendosi il contrapunto per le medesime chiavi, come per esempio il soprano sopra il soprano; o altra parte sopra, l'istessa parte; nella medesima riga, o spatio si incomincerà a contare per una(a).

Dimostrazione del contare per qual si voglia chiave sopra le medesime righe, spatij.

## IMAGE

[Se nelle soprascritta chiavi vi fusse il  $\flat$  molle; esso  $\flat$  molle in quanto al contare non opera cosa alcuna e con questo verremo a descrivere le regole del contrapunto.]

## REGOLE DEL CONTRAPUNTO

Si può incominciare per qual si voglia consonanza eccettuando la sesta; mà è bene incominciare e finire per consonanza perfetta.

Non si possono fare due consonanze perfette simili della medesima natura come due quinte e ottave ascendendo o descendendo insieme il canto fermo et il contrapunto.

Non si può fare Mi contra fa in consonanza perfetta come in quinta et in ottava; mà se fusse in consonanze imperfetta come in terza et in sesta stà benissimo.

Le note di mezza Battuta mentre vengono nel principio o nell'elevatione della Battuta nel caminar che fanno si sogliono ordinariamente fare tutte bone come si vede.

## IMAGE

Delle note nere ciò è, di quelle che ne vanno Quattro a battuta se ne deve fare una bona, e l'altra trista facendo nel calare e nell'alzare della battuta la bona doppo essa la trista pur che vadino di grado venendo così la prima ad esser bona la seconda trista, la terza bona, e la quarta trista, et se accadesse, che la seconda o la quarta di esse note fussero bone sta benissimo; Notando che quando dette note nere saltano o vanno di salto a trovare in altra nota tutte devono sessere bone. Il tutto si vede in questo esempio dove il b indica esser bona et il t denota esser trista.

## IMAGE

Una nota nera, cio è, una nota di valore di un quarto di battuta non salva due ottave, nè meno due quinte, mentre, l'ottava o la quinta si ritrova nel luogo della nota bona, ciò è, mentre è la prima, o la terza nota delle Quattro che vanno in una battuta come si vede in questo esempio.

## IMAGE

Le due quinte, et ottave non stanno bene, è sono salvate.

All'incontro della soprascritta regola una nota near di valore di un quarto di battuta, salva due ottave, e due quinte, quando però la seconda ottave, o la seconda quinta starà nel luogo della nota trista, ciò è quando sarà la seconda o la quarta nota delle quattro che vanno in una battuta; passando essa seconda ottave, o seconda quinta, come per nota ottave; come appare in questo esempio.

## IMAGE

Le due ottave, et le due quinte qui salvate con una near stanno benissimo.



[f. 32v]

Sopra le note del canto fermo mentre stanno ferme, e non si movono, non solo due ottave, e due quinte si possono fare quali habbiano in mezzo di loro una semiminima, et anco una croma; Mà anco far si possono seguitamente senza havere in mezzo di se nota alcuna; Prendendosi in tal caso le note che ribattono in una medesima corda, per una sola nota, che contenga in se il valore di tutte esse note ribattuti; come chiaramente si vede nel presente esempio.

IMAGE

L'ottava in principio di battuta si deve fare per movimento contrario, ciò è, quando il basso scende di grado, et il contrapunto sale di grado come si vede nelli seguenti esempio. Se bene alcuni tengono, che basti che il basso scende, et il contrapunto ascenda anco di salto; Mà noi si debiamo attaccare al meglio.

IMAGE

Quando si principierà il contrapunto per ottave si devera aspettare qualche cosa come si vede in questi esempio.

IMAGE

IMAGE

Delle consonanze imperfetta specialmente delle terza se ne possono fare quante l'hanno vuole come qui si vede

IMAGE

Quando si farà la sesta nel descendere mentre sarà nella medesima battuta gli si deve dare la quinta, o vero la terza, essendovi la quinta falsa, come qui si vede vendendo la sesta nell'elevatione della battuta.

IMAGE

Quando nell'ascendere nella elevation della mano, et nella andarsi all'altra battuta, si farà la sesta gli si deve dare l'ottava come in questo esempio appare.

IMAGE

Si habbia per regola generale, che dalla sesta minore è bene calare et andare alla quinta, o vero alla terza, et con la sesta maggiore è bene salire et andare all'ottava come mostra questo esempio.

IMAGE

Non è bene a due voci andare dalla consonanza perfetta alla imperfetta; nè meno dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta, ascendendo o descendendo insieme di salto il canto fermo et il contrapunto, come si vede nell'infrascritto esempio dove è da notare che specialmente non vi si deve andare dalla decima all'ottava.

(Non si devono fare a due voci; massimamente dalla decima all'ottava.)

IMAGE

A due voci non lecito.

A due voci non è bene andare dalla consonanza perfetta alla perfetta come dall'ottava alla quinta et per il contrario dalla quinta all'ottava, movendosi ambedue le parti insieme all'in giù; o vero insieme all'in sù come qui appare.

IMAGE

Fà bonissimo effetto andare dalla consonanza perfetta alla consonanza imperfetta con movimento contrario; et similmente con movimento contrario fà bonissimo effetto andare dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta movendosi insieme il canto fermo et il contrapunto come si vede in questo esempio.

IMAGE

Le dissonanze ordinariamente si sogliono fare legato con una nota bona, ciò è, con una nota consonante, onde nelle ligature bisogna che la prima nota legata sia bona, et doppo la nota dissonante ne segue una nota bona, che la salvi sempre calandosi all'in giù come per esempio lagandosi la settima bisogna darli la sesta doppo essa et doppo la quarta similmente

[f. 32r]

legata nella parte acuta gli bisogna dare la Terza, et medesimamente doppo la nona legata gli bisogna dare l'ottava come mostra il presente esempio, con deversi anco ossevare tale ordine in legare le semiminime, e qual si voglia altra nota.

Come si vede nel principio del sopraposto esempio, la nona regolarmente deve esser legata nel procedere all'incontro del canto fermo ascenda, salvandosi nella parte acuta, ciò è, nella parte di sopra, con l'ottava, et il medesimo sia detto della seconda quale nella parte acuta si salva col Unisono. Notando che nella parte acuta non si possono legare due none l'una doppo l'altra; perchè una nota trista non può salvare una nota bona; ciò è, una nona ancor che sia di valore di mezza battuta, non salva due ottave Tutto questo si vede in questi due esempio, il medesimo sia detto della seconda, quale nella parte acuta si salva col unison.

IMAGE

Sta bonissimo. Non sta bene.

La nona se si lega nella parte di sotto, ciò è, nella parte grave (facendola parte di sopra, ciò è, la parte acuta il canto fermo) si salva con la decima, e se ne possono fare l'una doppo l'altra, quante l'huomo vuole. Il medesimo sia detto della seconda la quale mentre si legarà nella parte di sotto si deverà salvare con la terza, e se ne potranno fare quante l'huomo vuole, come si vede in questo esempio.

IMAGE

La quinta falsa nel contrapunto si può fare quando stà in elevatione della battuta et caminando di grado, và alla terza maggiore come qui si vede nella parte acuta, et anco nella grave.

IMAGE

Due note nere, ciò è, due semiminime all'alzare della battuta si possono fare doppo la minima, anco che la prima di esse sia trista e la seconda bona, calando pero di grado come in questo esempio appare.

IMAGE

Con le consonanze perfette per non incorrere nelle due ottave e nelle due quinte quando il contrapunto sale è bene col canto fermo scendere; et all'incontro quando il canto fermo scende, è bene col contrapunto salire come qui si vede.

IMAGE

Alla quarta legata nella parte di sotto gli si puo dare la quinta ancor che sia falsa andandosi poi di grado alla terza come qui appare

IMAGE

Si avverta che nel saltare delle note del canto fermo le svolte tra l'una battuta, e l'altra fusse con note nere devono esser bone; di maniera che nella svolta devono esser bene/bone tra note l'una doppo l'altra come nel seguente esempio appare. Il che anco è cosa laudabile osservare nelle crome.

IMAGE

Calando di grado il canto fermo et scendendo di salto di quinta in giu il contrapunto l'andare dalla sesta alla Terza, o dalla decima terza alla decima fà bono effetto. Similmente stando fermo in una medesima corda il canto fermo et salendo di quarta in sù il contrapunto l'andare dalla sesta alla Terza o dalla decima terza alla decima fà bono effetto come qui si vede.

IMAGE



Nel fare le crome (conforme habbiamo detto delle semiminime) se ne deve fare una bona, e l'altra trista, come per esempio in mezza battuta vi vanno quattro crome, la prima e al terza devono esser bone; et nell'altra mezza battuta similmente la prima e la terza devono esser bone; di modo che di otto crome che vanno in una battuta si devono fare bone la prima; la terza, la quinta e la settima, e se occorresse che la seconda, la quarta, la sesta, o l'ottava ancora, (quali passano per triste) fussero bone, e (è) cosa migliore nel contrapunto; notando che quando le crome saltano (conforme devono essere tutte l'altre note salvanti) devono anc'esse esser bone; ancor che stieno nel luogo delle triste come qui si vede.

IMAGE

[f. 33v]

Doppo la semiminima bona, ciò è, consonante posta nel principio dalla positione, o dell'elevatione della battuta, delle due che di grado doppo di lei seguono in luogo della nota trista la prima può esser trista, e la seconda bona, mentre pero descenderanno; e se (scendessero) non sarà cosa lodevole, come qui si vede.

IMAGE

Meno è cosa lodevole con le semiminime ciò è, con le note, che ne vanno quattro a battuta, acendere di grado con la settima doppo la sesta, ciò è, se la semiminima in sesta starà in luogo della nota bona nel principio della positione, o dell'elevatione della battuta; non è cosa lodevole doppo di essa salire di grado con un'altra semiminima alla settima, et andare similmente salendo di grado all'ottava; Mà in tal caso è cosa lodevolissima doppo la sesta scendere alla quinta o vero alla terza. Come appare in questo esempio; Tutto anco è cosa lodevole osservare nelle crome.

IMAGE

Non è lodevole. Non è lodevole. È lodevole. È lodevole. È lodevole. È lodevole.

Quando due note nere ribattono nella medesima corda, ciò è, nel medesimo luogo quella che sta in luogo della nota trista deve esser bona ancor lei come mostra questo esempio, et il medesimo sia ancor detto delle crome.

IMAGE

Volendosi usare il semitono # regolarmente si usa quando la parte sale. All'incontro volendosi usare il  $\flat$  molle regolarmente si adopra quando la parte scende. Eccone l'esempio.

IMAGE

Habbiamo di sopra detto che nel principiarsi il contrapunto in ottava si deve aspettare qualche cosa cosi anco pricipiandosi un unison quale cosa si deve aspettare come qui appare.

## IMAGE

Facendosi pio l'unisono nel progresso del contrapunto si deverà fare nell'elevatione dalle battuta et anco si potrà fare in qual si voglia altro luogo dalla battuta eccettuando pero il farsi nel principio dal calare di essa battuta, come si vede in questo esempio dove appare nelle cadenze potersi l'unisono fare in principio di battuta conforme in simili posti si fa anco dell'ottava.

## IMAGE

Habbiamo detto di sopra l'ottava in principio di battuta deversi fare per movimento contrario, ciò è, quanto il canto fermo scende di grado et il contrapunto ascende di grado. Hora contro la detta regola diciamo che quando l'ottava in principio di battuta sta nella medesima corda in tal si ritrova, la nota antecedente, sciolta o vero legata, stà bonissimo, eccone l'esempio.

## IMAGE

Si deve avvertire che cantandosi in chiesa il contrapunto a mente insieme con più cantori non si deve fare sesta se non per nota trista, ciò è, per la seconda et quarta semiminima che vanno a battuta, et facendosi per nota bona ciò è in principio della positione et della elevation della battuta si deve fare dove vi è la quinta falsa cioè per b quadro sopra la croda di (natural) mi, et per  $\flat$  molle sopra quella di E la mi.

Se poi con mandare tre note di egual valore a battuta; vorremo fare il contrapunto con battuta ineguale, tutto e tre le note deveranno esser bone, cioè, cosnonanti, et nel diminuirsi dette tre note, delle sei note che si mandaranno nell'intervallo di una battuta; la prima, la terza, e la quinta deveranno esser bone; similmente se ne manderemo dodici a battuta, la prima, la terza, la quinta, la settima, la nona, e l'undecima deveranno esser bone osserandosi in questo l'ordine che si tiene in mandare con battuta eguale quattro semiminime, et anco otto, crome e sedici semicrome a battuta. Il tutto si comprende dal presente esempio.

Pier Francesco Valentini's  
*Il leuto anatomizzato* (c.1650): A  
Translation and Commentary—  
Investigating Transposition,  
Intabulation, and Other Aspects of  
Roman Lute Practice

A translation of *Il leuto anatomizzato*

—and—

A contextualising essay

This thesis is presented for the degree of  
**Doctor of Philosophy (Performing Arts)**

**Aidan Paul Deasy**

Edith Cowan University  
Western Australian Academy of Performing Arts  
2019



## Abstract

This research presents a translation and commentary of *Il leuto anatomizzato* (c.1650) by musical polymath Pier Francesco Valentini (c.1570-1654). Housed at the Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4433) yet available in modern facsimile, the manuscript has arguably been ignored by many due to its sheer complexity. Grappling with these interpretative difficulties, this essay explicates Valentini's virtuosic account of the fretboard mechanics of transposition by *any* interval, relating closely (if imperfectly) to his speculative writings on equal temperament. With aesculapian rigour, Valentini also considers embellishment, basso continuo, intabulation, chord voicing, and counterpoint, illuminating the arcane musical practices of the early seventeenth-century Roman lute.

## Copyright Declaration

I certify that this thesis does not, to the best of my knowledge and belief:

- i. incorporate without acknowledgement any material previously submitted for a degree or diploma in any institution of higher degree or diploma in any institution of higher education;
- ii. contain any material previously published or written by another person except where due reference is made in the text of this thesis;
- iii. contain any defamatory material;
- iv. contain any data that has not been collected in a manner consistent with ethics approval.

Signed: \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_

*This copy is the property of Edith Cowan University. However, the literary rights of the author must be respected. If any passage from this thesis is quoted or closely paraphrased in a paper or written work prepared by the user, the source of the passage must be acknowledged in the work. If the user desires to publish a paper or written work containing passages copied or closely paraphrased from this thesis, which passages would in total constitute an infringing copy for the purpose of the Copyright Act, he or she must first obtain the written permission of the author to do so.*

## **Acknowledgements**

I would like to express the deepest appreciation and gratitude to my supervisors, Associate Professor Jonathan Paget and Associate Professor Stewart Smith. Their guidance, knowledge and judgment have made this dissertation possible. Acknowledgement also goes to all the staff and colleagues of the Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University who, through their vision and wisdom, have created such an inspirational environment in which to conduct this type of research. In addition, I would like to thank the Biblioteca Apostolica Vaticana (Rome) for granting me access to their priceless manuscript collection. Finally, my family and friends, for their patience and support over these four years.



# Contents

Abstract.....	ii
Copyright Declaration .....	iii
Acknowledgements.....	iv
Index of Figures .....	vii
Index of Tables.....	x
<b>I. Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>II. The Life and Significance of Pier Francesco Valentini (c.1570-1654) .....</b>	<b>7</b>
A. On the Significance of Valentini .....	7
B. A Biographical Note .....	8
C. Valentini as Composer .....	11
D. Valentini as Theorist .....	17
<b>III. The Lute in Rome .....</b>	<b>27</b>
A. Sources, Instruments, and the Lute in Ensemble .....	27
B. Lute Pedagogy and Practice.....	38
<b>IV. A Critical Commentary .....</b>	<b>43</b>
A. Origin and Scope of the Manuscript.....	43
B. Section One (f1 r.- f1 v.): “To the virtuous reader” (Transl. p.2).....	46
1. What is an Ordine? .....	47
C. Section 2 (f2 r.- f15 v.): “The ordini” (Transl. p.6).....	54
1. Clefs .....	54
2. Scale Musicale .....	58
3. Andamento .....	1
4. Botte o chiave.....	3
5. Aria di Ruggiero .....	4
6. “The Most Practicable Cadences” .....	4
D. Section 3 (f 15 r.-f17 r.): “Recommendations pertaining to the cadences described in the present work” (Transl. p.62),.....	7
E. Section 4 (f17 r.-f18 r.): “Considerations concerning the chords or sonorities described in the present work; in order to play above a part, namely, above a bass (Transl. p.66) .....	11
F. Section 5 (f18 r.-f18 v.): “Advice regarding the note D-sol-re with bquadro as well as bmolle, and regarding the note A-la-mi-re with bquadro, and regarding that of G-sol-re-ut with bmolle” (Transl. p. 70).....	14
G. Section 6 (f18 r.): “Advice regarding the Aria di Ruggiero” (Transl. p. 72).....	14
H. Section 7 (f 19 r.-f 23 v.): “Rules and manner to intabulate on the lute” (Transl. p. 74) .....	15
I. Section 8 (f23 v.-f24 r.): “Considerations on the principal chords or sonorities of the lute” (Transl. p. 92).....	25
J. Section 9 (f24 v.-f25 r.): “Rules to re-intabulate” (Transl. 96) .....	36
K. Section 10 (f25 v): “Of the difference that is found between the lute of eight courses of strings, and the theorboed [lute] and archlute, and others, and of their tuning” (Transl. p. 100) 38	
L. Section 11 (f26 r.-f26 v.): “Of the three sorts of lute tablature, namely, of Italian, of Neapolitan, and of the French” (Transl. p. 102) .....	41
M. Section 12 (f28 r.-f29 v.): “About a certain French tuning of the lute called bmolle” (Transl. p. 106).....	42
N. Section 13 (f30 r.-f33 v.): “The art of refined counterpoint” (Transl. p. 114).....	45
1. Rules of Counterpoint (f32 r.- f34 v.) (Transl. p. 122).....	50

<b>V.</b>	<b><i>Practical Applications and Concluding Thoughts</i></b>	<b>60</b>
A.	<b>On the Mindset of the Seventeenth-Century Musician</b>	<b>60</b>
B.	<b>Practical Considerations</b>	<b>61</b>
1.	The Instrument	61
2.	Clefs	61
3.	Musical Scale	62
4.	Andamento	63
5.	Chords or Sonorities	64
6.	Aria di Ruggiero	64
7.	Cadences	65
C.	<b>Some Brief Examples</b>	<b>65</b>
D.	<b>Final Thoughts</b>	<b>71</b>
<b>VI.</b>	<b><i>Appendix</i></b>	<b>73</b>
A.	Example for lute ensemble by Lelio Colista, in <i>Musurgia Universale</i> , in Kircher.	73
B.	Madrigal from <i>Libro primo</i> of madrigals, <i>Nel tuo core e il mio core</i>	75
C.	Canzonetta, <i>Qual Maggiore</i>	84
D.	Canzonetta per solo voice	90
<b>VII.</b>	<b><i>Bibliography</i></b>	<b>95</b>

## Index of Figures

FIGURE II-1. THE VALENTINI COAT OF ARMS. ....	10
FIGURE II-2. EXAMPLE OF VALENTINI'S SECULAR MADRIGALS. ....	12
FIGURE II-3. EXAMPLE OF VALENTINI'S CANZONETTA. ....	13
FIGURE II-4. EXAMPLE OF VALENTINI'S FLORID COMPOSITIONAL STYLE. ....	13
FIGURE II-5. EXAMPLE OF ONE VALENTINI'S ENIGMATIC CANONS FROM <i>CANONI DI DIVERSI STUDI</i> , PAGE 22. ....	16
FIGURE II-9. TAG FOUND IN POSTHUMOUS PUBLICATIONS. ....	18
FIGURE II-6. MATHEMATICAL PROPORTIONS FROM <i>MONOCHORDO</i> . ....	19
FIGURE II-8. DIAGRAM ILLUSTRATING A DIVISION OF THE OCTAVE FROM <i>MUSICA DIMONSTRATIONE</i> . ....	21
FIGURE III-1. PLUCKED STRINGS FROM KIRCHER'S <i>MUSURGIA UNIVERSALIS</i> , PLATE VII, P. 477. ....	29
FIGURE III-11. FROM <i>MUSURGIA UNIVERSALIS</i> (VOL. I, P. XVI) CONTAINING A CANON BY VALENTINI. ....	29
FIGURE III-2. PAOLO AGOSTINI, <i>PREPARATE CORDA VESTRA</i> (1625) ....	32
FIGURE III-3. SINFONIA FROM ANONYMOUS MANUSCRIPT FOR MIXED ENSEMBLE. ....	34
FIGURE III-4. SOLO SECTIONS FOR IMPROVISING FROM ANONYMOUS MANUSCRIPT. ....	34
FIGURE III-5. SOLO SECTIONS FOR IMPROVISING FROM ANONYMOUS MANUSCRIPT. ....	35
FIGURE III-6. TOCCATA FOR SPINETTA AND/OR LUTE ....	35
FIGURE III-7. AVVERTIMENTI FROM <i>CONCERTO VAGO</i> . ....	36
FIGURE III-8. LUTE PART FROM <i>CONCERTO VAGO</i> . ....	36
FIGURE III-9. COLISTA'S PLUCKED STRING ENSEMBLE FROM <i>MUSURGIA UNIVERSALIS</i> . ....	37
FIGURE III-10. BROADSHEET CONTAINING LUTE INSTRUCTIONS. ....	40
FIGURE IV-1. THREE GENUS USED BY ANCIENTS <i>IL LEUTO ANATOMIZZATO</i> , F. 1R. ....	47
FIGURE IV-2. ALTERNATING CHROMATIC SCHEMA OF TRANSPOSITIONS. ....	47
FIGURE IV-3. <i>SCALE MUSICALE</i> FROM THE FIRST <i>ORDINE</i> , F. 2R. ....	1
FIGURE IV-4. ILLUSTRATION OF THE TRANSPOSITIONS OF THE <i>ANDAMENTI</i> OF THE TWELVE <i>ORDINI</i> . ....	2
FIGURE IV-5. <i>BOTTE O CHIAVI</i> . COMMON CHORDS AND VOICINGS ABOVE A BASS, F. 2R. ....	3
FIGURE IV-6. AND EXCERPT FROM THE THE <i>ARIA DI RUGGIERO</i> , F. 2V, (THE FULL PIECE IS INCLUDED IN THE MANUSCRIPT) ....	4
FIGURE IV-7. A SELECTION OF THE MANY "MOST COMMON CADENCES" AND THEIR EMBELLISHMENTS INCLUDED WITH THE FIRST <i>ORDINE</i> , F. 3R. ....	7
FIGURE IV-8. REFERENCING SIMILAR CADENCES IN DIFFERENT <i>ORDINI</i> , F. 3R. ....	7
FIGURE IV-9. CADENCES THAT DESCEND BY MAJOR OR MINOR SECOND, F. 16R. ....	8
FIGURE IV-10. DESCENDING CADENCES WITH JUST THE 6# GOING TO THE OCTAVE, F. 16R. ....	8
FIGURE IV-11. EXAMPLE OF 4-3 CADENCES WITH BASS MOVEMENT OF $\uparrow P4$ OR $\downarrow P5$ , F. 16R. ....	8
FIGURE IV-12. EXAMPLE OF 3# CADENCE WITH BASS MOVEMENT OF $\uparrow P4$ OR $\downarrow P5$ , F. 16R. ....	9
FIGURE IV-13. CADENCES WITH SAME RESOLUTION NOTES, F. 16R. ....	9
FIGURE IV-14. EXAMPLE OF THE EXCEPTIONS OF THE ABOVE METHOD, F. 16V. ....	10
FIGURE IV-15. FINAL MINOR CHORDS. F. 16V. ....	11
FIGURE IV-16. 7-6 SUSPENSIONS. ....	13
FIGURE IV-17. ARPEGGIATED AND EMBELLISHED CADENCES, F. 18R. ....	13
FIGURE IV-18. HOW THE NOTES D, A, AND G ARE NOT ALTERED WITH A SEMITONE, F. 18R. ....	14
FIGURE IV-19. ENHARMONIC EQUIVALENTS ON THE FRETBOARD, F. 18V. ....	14
FIGURE IV-20. FIRST STEPS OF INTABULATING – DIVIDE THE EQUAL BEATS, F. 19R. ....	16
FIGURE IV-21. DIVIDE THE UNEQUAL BEATS, F. 19R. ....	16
FIGURE IV-22. DIVIDE THE BEAT INTO MULTIPLE DIVISIONS, F. 19R. ....	17
FIGURE IV-23. DIVIDE THE BEAT OF LONGER NOTES VALUES, F. 19R. ....	17
FIGURE IV-24. EXAMPLE FOR TWO VOICES, F. 19V. ....	18
FIGURE IV-25. HOW TO INTABULATE TWO NOTES THAT FALL ON THE SAME COURSE, F. 20R. ....	18
FIGURE IV-26. EXCERPT FROM A STABAT MATER BY VALENTINI, F. 20R. ....	19
FIGURE IV-27. USING CROSS-STRINGING OF VOICES. ....	20
FIGURE IV-28. THE USE OF AN 'X' TO SHOW HELD NOTES IN GALILEI (A) AND VALENTINI (B), F. 21R. ....	21
FIGURE IV-29. RE-STRIKING A DOTTED MINIM – BAD, F. 22R. ....	23
FIGURE IV-30. RE-STRIKING A DOTTED MINIM – GOOD, F. 22R. ....	23
FIGURE IV-31. SUBSTITUTE A UNISON ON ONE COURSE, F. 22R. ....	24
FIGURE IV-32. UNISONS ON DIFFERENT COURSES, F. 22R. ....	24
FIGURE IV-33. RE-STRIKING UNISONS, F. 22R. ....	24



FIGURE IV-34. CROSSING OF PARTS, F. 22V.....	25
FIGURE IV-35. PRINCIPAL CHORDS OF IMPERFECT HARMONY AND THEIR DERIVATIONS, F. 23V.....	27
FIGURE IV-36. OTHER PRINCIPAL CHORDS OF IMPERFECT HARMONY AND THEIR DERIVATIONS, F. 23V.....	28
FIGURE IV-37. OTHER PRINCIPAL CHORDS OF IMPERFECT HARMONY AND THEIR DERIVATIONS F. 23V.....	28
FIGURE IV-38. FIRST MINOR AND MAJOR CHORDS, AND 'IN ANOTHER WAY'; THE FLAT AND NATURAL THIRD IS ADDED TO THE TOP VOICE RESPECTIVELY F. 23V. ....	28
FIGURE IV-39. MINOR AND MAJOR 'SONORITIES', F. 23V.....	28
FIGURE IV-40. FIRST MAJOR AND MINOR CHORDS, AND THEIR DERIVATIVES, F. 23V.....	29
FIGURE IV-41. FIRST MAJOR AND MINOR CHORDS, AND THEIR DERIVATIVES, IN 'ANOTHER WAY', F. 23V.....	29
FIGURE IV-42. <i>FIRST MAJOR CHORD</i> (BAR 1), AND ITS DERIVATIVES (WITH THE 'SONORITY IN THE MIDDLE), F. 23V. ....	29
FIGURE IV-43. FIRST MAJOR CHORD, AND IN 'ANOTHER WAY' AND ITS DERIVATIVES, F. 23V.....	30
FIGURE IV-44. MINOR SONORITIES, AND THEIR DERIVATIVES, F. 23V. ....	30
FIGURE IV-45. MAJOR SONORITIES, AND THEIR DERIVATIVES, F. 23V. ....	30
FIGURE IV-46. SMALL MINOR SONORITY WITH ITS DERIVATIVES, F. 24R. ....	30
FIGURE IV-47. SMALL MAJOR CLEF, WITH ITS DERIVATIVES, F. 24R.....	31
FIGURE IV-48. MINOR BARRE WITH ITS DERIVATIVES, F. 24R. ....	31
FIGURE IV-49. MAJOR BARRE WITH ITS DERIVATIVES, F. 24R. ....	31
FIGURE IV-50. LARGE SONORITIES AND THEIR DERIVATIVES, F. 24R. ....	31
FIGURE IV-51. DERIVED OR TRANSPOSED CHORDS, F. 24R. ....	32
FIGURE IV-52. SMALLER MINOR BARRE, PLUS ITS DERIVED CHORDS, IS MADE UP OF A THIRD PLUS ANOTHER CONSONANT, F. 24R.....	32
FIGURE IV-53. CHORDS OR SONORITIES TRANSPOSED, F. 24R.....	32
FIGURE IV-54. CHORDS OR SONORITIES TRANSPOSED OR DERIVED WITH MINOR BARRES, F. 24R. ....	33
FIGURE IV-55. CHORDS DERIVED OR TRANSPOSED WITH MAJOR BARRES, F. 24R. ....	33
FIGURE IV-56. DERIVED OR TRANSPOSED CHORDS OR SONORITIES WITH MAJOR BARRES, F. 24R. ....	33
FIGURE IV-57. DERIVED OR TRANSPOSED CHORDS WITH MAJOR BARRES, F. 24R. ....	33
FIGURE IV-58. PRINCIPAL CHORD WITH ITS DERIVATIONS, F. 24R.....	34
FIGURE IV-59. PRINCIPAL CHORDS WITH PASSAGES, DERIVED OR TRANSPOSED CHORDS AT A SEMITONE ABOVE WITH THE SAME PASSAGES, F. 24R.....	35
FIGURE IV-60. PRINCIPAL CHORDS WITH PASSAGES TRANSPOSED, F. 24R.....	35
FIGURE IV-61. PRINCIPAL CHORDS WITH PASSAGES TRANSPOSED, F. 24R.....	35
FIGURE IV-62. ARIA DELLA FOLLIA TRANSPOSED AND RE-INTABULATED, F. 25R.....	38
FIGURE IV-63. TUNING THE LUTE, F. 25V. ....	40
FIGURE IV-64. TO TUNE THE SEVENTH COURSE ON A SEVEN-COURSE LUTE, F. 25V. ....	40
FIGURE IV-65. TUNING THE BASS COURSES OF ARCHLUTE AND <i>LIUTO ATTIORBATO</i> FROM <i>IL LEUTO</i> , F. 25V. ..	40
FIGURE IV-66. INTABULATION OF A <i>BARRIERA</i> IN ITALIAN, NEAPOLITAN AND FRENCH TABLATURE, F. 26R. ....	41
FIGURE IV-67. INTERVALS BETWEEN THE COURSES OF A LUTE IN FRENCH TUNING, F. 28R. ....	43
FIGURE IV-68. HOW TO KNOW IF THE LUTE, IN FRENCH TUNING, IS IN TUNE, F. 28R.....	44
FIGURE IV-69. <i>BOTTE O CHIAVI</i> IN FRENCH TUNING. PLUS, AN INNOVATIVE WAY OF REPRESENTING THE LOWEST COURSES, F. 28V. ....	45
FIGURE IV-70. 'EXTENDED HAND', THE DISTANCE BETWEEN CLEFS, F. 31V.....	48
FIGURE IV-71. INVERTED 'EXTENDED HAND', F. 31V.....	48
FIGURE IV-72. SHOWS THE MUTATION, BY 4 <sup>TH</sup> AND BY 5 <sup>TH</sup> , OF THE HEXACHORD IN A NUMBER OF CLEF COMBINATIONS, F. 31V. ....	49
FIGURE IV-73. COMPOSITE OCTAVES AND UNISONS, F. 31V. ....	49
FIGURE IV-74. INTERVALLIC DISTANCE BETWEEN <i>CHIAVETTE</i> AND CLEF COMBINATIONS, F. 32R. ....	50
FIGURE IV-75. MOVEMENT BY 6THS AND 3RDS, F. 32R. ....	50
FIGURE IV-76. INTERVALS OF BLACK NOTES, F. 32R.....	51
FIGURE IV-77. MOVEMENT OF 5THS AND 8VES WITH BLACK NOTES, ON BAD BEATS, F. 32R.....	51
FIGURE IV-78. MOVEMENT OF 5THS AND 8VES WITH BLACK NOTES, ON GOOD BEATS, F. 32R. ....	51
FIGURE IV-79. MOVEMENT OVER A <i>CANTUS FIRMUS</i> , F. 32V. ....	51
FIGURE IV-80. CONTRARY MOTION OF OCTAVES, F. 32V.....	52
FIGURE IV-81. MOVEMENT IN OCTAVES, F. 32V. ....	52
FIGURE IV-82. MOVEMENT IN THIRDS, F. 32V.....	52
FIGURE IV-83. DESCENDING SIXTHS, F. 32V. ....	52
FIGURE IV-84. THE 6 <sup>TH</sup> DESCNDING TO 5 <sup>TH</sup> , F. 32V. ....	53

FIGURE IV-85. THE 6 <sup>TH</sup> GOING TO THE 8VE, F. 32V.....	53
FIGURE IV-86. MOVEMENT OF THE MAJOR AND MINOR 6 <sup>TH</sup> , F. 32V.....	53
FIGURE IV-87. FROM PERFECT CONSONANCE TO IMPERFECT CONSONANCE, F. 32V.....	53
FIGURE IV-88. FROM PERFECT CONSONANCE TO PERFECT CONSONANCE, F. 32V. ....	54
FIGURE IV-89. FROM A PERFECT CONSONANCE TO AN IMPERFECT CONSONANCE, F. 32V. ....	54
FIGURE IV-90. TIED DISSONANCES, F. 33R.....	54
FIGURE IV-91. TIED 9THS AND 2NDS, F. 33R.....	54
FIGURE IV-92. TIED 3RDS AND 2NDS, F. 33R. ....	55
FIGURE IV-93. THE FALSE 5 <sup>TH</sup> , F. 33R. ....	55
FIGURE IV-94. CROTCHETS COMING AFTER A MINIM, F. 33R. ....	55
FIGURE IV-95. AVOIDING CONSECUTIVE 8VES AND 5THS, F. 33R. ....	55
FIGURE IV-96. GOING FROM 4 <sup>TH</sup> TO 5 <sup>TH</sup> , AND FALSE 5 <sup>TH</sup> TO A 3 <sup>RD</sup> , F. 33R.....	56
FIGURE IV-97. LEAPS WITH BLACK NOTES, F. 33R. ....	56
FIGURE IV-98. LEAPING BY 4THS AND 5THS, F. 33R. ....	56
FIGURE IV-99. MOVEMENT OF QUAVERS, F. 33R. ....	56
FIGURE IV-100. DESCEND AFTER THE ELEVATION OF THE BEAT, F. 33V. ....	57
FIGURE IV-101. ASCENDING AND DESCENDING FROM THE 6 <sup>TH</sup> , F. 33V. ....	57
FIGURE IV-102. USE OF ACCIDENTALS, F. 33V. ....	57
FIGURE IV-103. STARTING IN UNISONS, A PART MUST WAIT, F. 33V.....	58
FIGURE IV-104. USE OF UNISONS, F. 33V. ....	58
FIGURE IV-105. USE OF OCATVES, F. 33V. ....	58
FIGURE IV-106. DIVIDING A TERNARY BAR INTO SMALLER NOTE VALUES, F. 33V.....	59
FIGURE V-1. ALTERNATING CHROMATIC SCHEMA.....	62
FIGURE V-2. CANON FROM PAGE 28 OF CANONI DI DIVERSI STUDI INTABULATED FOR LUTE. ....	68
FIGURE V-3. REALISED FIGURED BASS LINE OF <i>NEL TUO CORE E IL MIO CORE</i> . ....	70

## Index of Tables

TABLE II-1. COMPLETE WORKS (MUSICAL COMPOSITIONS AND WRITINGS) .....	16
TABLE II-2. AUTHORS CITED IN <i>TRATTATO DELLA BATTUTA</i> (BARB. LAT. 4417).....	23
TABLE II-3. AUTHORS CITED IN <i>DUE DISCORSI</i> (BARB, LAT. 4418) .....	24
TABLE II-4. MOST NOTED COMPOSERS AND WRITERS ON MUSIC CITED IN <i>TRATTATO DELLA BATTUTA</i> (AS SHOWN IN TABLE II-2).....	26
TABLE II-5. MOST NOTED COMPOSERS AND WRITERS ON MUSIC CITED IN <i>DUE DISCORSI</i> (AS SHOWN IN TABLE II-3) .....	26
TABLE III-1. ROMAN DIDACTIC SOURCES FOR LUTE. ....	38
TABLE IV-1. GALILEI'S 12 <i>POSTE</i> AND VALENTINI'S 12 <i>ORDINI</i> . ....	51
TABLE IV-2. ILLUSTRATED TABLE OF TRANSPOSITIONS. ....	52
TABLE IV-3. VALENTINI'S TABLE OF TRANSPOSITIONS F1 V. ....	53
TABLE IV-4. CLEF COMBINATIONS AND THE POSSIBLE TRANSPOSITIONS FOR EACH. ....	56
TABLE IV-5. CADENCES FROM THE FIRST <i>ORDINE</i> .....	5
TABLE IV-6. VALENTINI'S ORIGINAL VOCABULARY TO DESCRIBE CHORDS AND SONORITIES.....	27
TABLE IV-7. NAMES AND DESCRIPTION OF THE SIMPLE INTERVALS, F. 30R-F. 31V. ....	46

# I. Introduction

Why have Pier Francesco Valentini's theoretical manuscripts and published music been neglected by all but a few scholars and nearly all performers? Composers like Carissimi, Allegri, Nanino, Cavalieri and even Kapsberger have staked a claim in the late twentieth-century resurgence of the performances of music of the early Roman Baroque. By contrast, Valentini's writings dwell in the shadows cast by his contemporaries, and *Il leuto anatomizzato*<sup>1</sup> – the subject of the present study—is no exception. Nevertheless, the content and contribution of *Il leuto anatomizzato* has largely been ignored by modern scholars – including its first draft *Ordine* (Barb. Lat. 4395, c.1636). The dense and detailed nature of Valentini's prose are a contributing factor, as well as the obvious lack of modern English translations. *Il leuto anatomizzato* is a particular case in point due to its complex and crammed visual effect. Housed in the Barberini collection at the Vatican library (BAV), the manuscript has also been published in a facsimile edition with a critical essay by Orlando Cristoforetti.<sup>2</sup> This research is based on the manuscript housed at the Vatican Library and not from the modern facsimile.<sup>3</sup> For the modern reader, it is not even immediately apparent what Valentini is attempting to communicate, or what need it fulfils. As such, this treatise is not for the faint-hearted. It presents multiple terminological and theoretical challenges to the modern musician, which originate in some of the fundamentally different conceptualisations of music practice existent in the early seventeenth century.

This dissertation attempts a thorough investigation of *Il leuto anatomizzato*, both through a modern English translation, and an accompanying exegesis which provides a critical commentary and attempts to unpack its purpose and relevance. Primarily, the manuscript constitutes a comprehensive system for intabulating and playing transposed on the lute (including at sight). This being said, *Il leuto anatomizzato* also contains an enormous amount of other material relevant to lute playing. Indeed, it stands apart from most other lute treatises by its sheer scope and ambition. It contains much specialised material of a practical nature pertinent to lute playing in the early seventeenth century, and is full of carefully laid out, although at times densely packed, hand drawn images which help to

---

<sup>1</sup> The full title is; The Anatomised Lute, a work of Pier Francesco Valentini Romano, in which are demonstrated twelve different ordini to be played transcribed on the lute, on the twelve semitones which make up the octave; allowing one, in any of the said ordini, to play and intabulate transcribed in four ways, namely, in two natural, and two flat, hence on this instrument, regarding the foundations of playing and intabulating transposed, nothing more could be desired (*Il leuto anatomizzato, Nella quale si dimostrano dodici diversi Ordini di sonare et intavolare trasportato nel Leuto nelli dodici semitoni che abbraccia in se l'ottava; con potersi in ciascuno di detti Ordini sonare, et intavolare trasportato in quattro maniere, cioè è in due maniere per bquadro et in due altre per bmolle: Onde in detto istrumento, circa il fondamento di sonare, et intavolare trasprtato, niente più si può desiderare*).

<sup>2</sup> Pier Francesco Valentini, ed. Orlando Cristoforetti, *Il leuto anatomizzato* (Firenze: Studio per Edizione Scelte, 1989).

<sup>3</sup> The facsimile, although not the best reproduction, provides a useful scholarly addition, especially the introductory essay by the editor.



illustrate Valentini's points. The subtle and varied lessons taught by Valentini will become more apparent once the entire treatise is understood. After a thorough probing into Valentini's method of transmission of information, including his anagogical compositions, it is revealed that he was a remarkably compelling thinker, meticulous investigator, and dedicated teacher and composer. I hope this translation will make its contents accessible to a greater audience, and that its teachings become a staple in the lute teacher's syllabus – if only as an acknowledgement.

As already mentioned, *Il leuto anatomizzato* appeared around 1650 as a revamped and expanded version of another manuscript sketched out some 14 years earlier, *Ordine, il quale serve a sonare et intavolare nel lauto*.<sup>4</sup> During the years between the first draft and the appearance of *Il leuto anatomizzato*, Valentini was to produce at least a dozen other theoretical treatises, the majority now housed in the Vatican Library in the Barberini Latini collection, ranging on a number of subjects such as: temperament, the beating of time, a rethinking of the modal system, transposing at sight for singers as well as performers, composition, improvising counterpoint, and a number of commentaries on the musical environment in Rome during the previous half century. *Ordine* and *Il leuto anatomizzato* are unique in that they are the only two manuscripts dedicated to a single instrument. The lute, however, is mentioned sporadically throughout a number of manuscripts. Alongside these ardently thorough treatises Valentini also composed a substantial amount of music, almost exclusively vocal. He was in fact regarded in his own lifetime, and posthumously, as an outstanding canonist. His complete opus reflects both a traditional as well as progressive approach to musicianship.

Original and erudite, *Il leuto anatomizzato* seems designed for both the amateur and professional player, while extensively mapping out the procedure for aspiring beginners. Its closest parallel can be drawn with *Fronimo* by Vincenzo Galilei, first printed in 1568. Like Galilei, Valentini covers more than just the rudiments found in other didactic sources such as reading tablature and tuning. Galilei and Valentini's treatises advance, but are not limited to, the craft of transcribing polyphonic vocal music on the lute—and must be said, an art form that by Valentini's day was in fact quite old fashioned. Although Valentini consciously borrowed from *Fronimo* (in the section on intabulating), he did not present *Il leuto anatomizzato*, nor any other treatise, in the same Socratic dialogue format as *Fronimo*.

Valentini's claim that "nothing more could be desired" informs us that he has encompassed in one attempt *all* the practical skills that a lute player in seventeenth-century Rome should acquire. The subjects covered in *Il leuto anatomizzato* are the following:

- Transposing at any of the 12 intervals in an octave in both ascending and descending
- Reading, realising and transposing a figured bass line, cadential formulae, most common chord voicings, number of voices per chord

---

<sup>4</sup> *Ordine*, which serves to play and intabulate on the lute.

- Theory of voice movements within cadences with attention paid to the idiomatic qualities of the lute
- Intabulating polyphonic music on the lute
- Re-intabulating lute music at any interval found in the octave
- The different types of lutes and their tunings: 8-course, archlute, theorboed lute, Italian and French tuning
- Reading different types of tablature
- Music theory: consonances, dissonances, clef reading
- Composition and improvising counterpoint over a cantus firmus

A comparison of the breadth of tasks covered by *Il leuto anatomizzato* in comparison to other Roman lute sources is outlined subsequently in the chapter *The Lute in Rome*. It suffices to note that this manuscript is the last to deal systematically with intabulation, and that the dominant pedagogical purpose concerns a method for transposing by *any* interval, focussing not on key signatures or accidentals but rather patterns and positions on the fret board. *Il leuto anatomizzato* thus contributes to a sector of contemporaneous treatises that cover transposition practice, including Zarlino (1558)<sup>5</sup>, Degli Antonii (1712)<sup>6</sup>, Gasparini (1722)<sup>7</sup> (who talks about transpositions at sight), Galilei (1568)<sup>8</sup>, Ganassi (1542)<sup>9</sup>, and Virgiliano (c.1600).<sup>10</sup> A similar concept of “ordine” (explicated on page 44) is used by Ganassi, Virgiliano, and Penna (1672)<sup>11</sup>, while Galilei uses the term ‘poste’ in a similar way (see discussion on page 39). Valentini is notable, however, for his advocacy of transposing by any interval (as noted above). Bianciardi (1607)<sup>12</sup> also deals with transposition, along with Amat (c.1596)<sup>13</sup>, Penna, and Werkmeister (1681)<sup>14</sup>, although as noted by Barnett<sup>15</sup>, this can be associated with irregular temperaments that have more equal but not necessarily fully equal semitones.

---

<sup>5</sup> Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (Venice, 1558).

<sup>6</sup> Pietro degli Antonii, *Sonate e versetti per tutti li tuoni (opera nona)* (Bologna: Silvani, 1712).

<sup>7</sup> Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Bologna: Silvani, 1722).

<sup>8</sup> Vincenzo Galilei, *Fronimo* (Venice: Sotto, 1568 and 1584).

<sup>9</sup> Sylvestro Ganassi, *Regola rubertina* (Venice, 1542).

<sup>10</sup> Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, 1600, manuscript, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna.

<sup>11</sup> Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali: Per li principianti della Musica Figurati* (Bologna: Giacomo Monti, 1672).

<sup>12</sup> Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar' sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento* (Siena, 1607).

<sup>13</sup> Juan Carlos Amat, *Guitarra española* (Spain, c.1596). See also Monica Hall, “The ‘Guitarra Española’ of Joan Carlos Amat.” *Early Music* 6, no. 3 (1978): 362-73.

<sup>14</sup> Andreas Werckmeister, *Orgel-Probe* (Quedlinburg: Calvisi, 1681).

<sup>15</sup> Gregory Barnett, “Tonal organization in seventeenth-century music theory,” in *The Cambridge History of Western Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge University Press, 2002).

Regarding the vocabulary, grammar and style of the original Italian, Valentini uses what is called *italiano aulico* or a scholarly or academic Italian. I have tried where possible to retain this rather repetitive and at times verbose text, as I think Valentini's own voice is a crucial element. His target audience must have been quite well educated and it is posited by Cristoforetti<sup>16</sup>, Cortesi<sup>17</sup> et al. that he was connected with the singing school at the church of San Luigi dei Francesi in Rome. This would have put him into direct contact with singing teachers, composers, and instrumentalists, and most importantly, professional lute players. Valentini seems to have been afforded a privileged social caste. We have evidence that Valentini was witness to the practice of singers and instrumentalists playing transposed when he discusses the pitfalls of this exercise in *Trattato musica* (Barb. Lat 4492). He notices that singers are all too often confused by having to rethink the music in terms of accidentals in order to perform a transposition— to which he provides an elegant solution. In a similar way, *Il leuto anatomizzato* offers the lute player a way of transposing on their instrument without having to think of the transposition in terms of sharps or flats, but instead by focusing on positions on the fret board of the instrument in increments of frets/semitones.

Valentini occupies a unique niche in music history, and the oversight of such a figure is being rectified thanks the excellent research by Patrizio Barbieri<sup>18</sup>, Dinko Fabris<sup>19</sup>, Victor Coelho<sup>20</sup>, Margaret Murata,<sup>21</sup> and Robert Spencer<sup>22</sup> (to name but a few), who have enriched our knowledge and appreciation of the subject matter. The number of scholarly sources on Valentini has increased considerably in recent years.

---

<sup>16</sup> Orlando Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)* (S.P.E.S., 1989).

<sup>17</sup> Mariella Casini Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1983). Cortesi's valuable biography of Valentini is the most detailed account of the composer's life and music. The available information on Valentini is not extensive, unlike that of some of his more noted contemporaries.

<sup>18</sup> Patrizio Barbieri, "Conflitti di intonazione tra Cembalo, liuto e archi nel 'Concerto' Italiano del seicento," *Studi Corelliani (atti del quarto congresso internazionale)* 4 (1986); Patrizio Barbieri, "'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837)," *Recercare* 3 (1991); Patrizio Barbieri, "Krizanic, Caramuel e P. F. Valentini sulla divisione dell' ottava musicale," *Accademia delle Scienze delle Arti* IV (1992).

<sup>19</sup> Dinko Fabris, "Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del Seicento," *Revue de musicologie* 77 (1991); Dinko Fabris, "Lute tablature instructions in Italy: A survey of the *regole* from 1507 to 1759.," in *Performance on the Lute, Guitar and Vihuela*, ed. Victor Coelho (New York: Cambridge University Press, 1997).

<sup>20</sup> Victor Coelho, "The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné" (University of California, 1989); Victor Coelho, "Authority, autonomy, and Interpretation in seventeenth-century Italian lute music," in *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, ed. Victor Coelho (Cambridge University Press, 2005).

<sup>21</sup> Margaret Murata, "P. F. Valentini on Tactus and Proportion," in *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987); Margaret Murata, "A Topography of the Barberini Music Manuscripts," in *I Barberini e la cultura del Seicento*, ed. Onori, Solinas, and Schütze (Rome: De Luca Editori d'Arte, 2007).

<sup>22</sup> Robert Spencer, "Chitarrone, Theorbo, and Archlute," *Early Music* 4 (1976): 407-423.

Valentini himself, I think, sums up quite well the motives which ‘urged’ [read motivated him] to explain the practice of transposition in such detail. In his writings, he expresses that he did not show his work to anyone underserving, or who is ‘uneducated’ in such matters. This, for us in this century, is a great shame. For we can only speculate for whom *Il leuto anatomizzato* was intended, and what, if any, was the public’s reaction to this regrettably overlooked tour de force:

I, Pier Francesco Valentini, after seeing the great confusion caused, to both singers and performers, by the many sharps and flats that today are in the clefs of some compositions [...], have decided, urged by zeal, to assist and make the present recommendation, that the above-said sharps and flats for the above-said effect [transposition], placed at the beginning of the works on all the lines, are superfluous things, or to say it better, they are a hindrance and do nothing other than confuse and alarm, and very often humiliate the poor singers and players, who suddenly find themselves bamboozled when singing and playing from this clutter. As such, those things that hinder must be excised and removed (not speaking of those transpositions that are done in the works with modes containing a flat at the fourth above, and at the fifth below, with the normal clefs which are in common use and understood and don’t cause confusion). I arrive with my recommendation in order to give the easiest of remedies for the compositions, so that they are easily sung by singers, and [played] by players, whether or not experts, in the transpositions desired by the authors of those works.<sup>23</sup>

Nothing is known of Valentini’s own lute playing abilities judging simply from the content of *Il leuto anatomizzato* and *Ordine*. In the inventory made of his possessions after his death, among other instruments, two lutes were documented as being in his possession. What can be deduced, however, is that he regarded the lute as an instrument more akin to an arcane way of mentally organising music and music theory. For Valentini the lute harks back to previous epochs. *Il leuto anatomizzato* is the result of his speculative labours, and should be fully understood as an examination taken to its utmost completion.

Chapter one will explore Valentini’s life and contributions as a teacher, composer, and theorist. Chapter two will outline the state of current knowledge regarding the lute in Rome from didactic sources of the period. Chapter three makes a systematic critical commentary on the manuscript, section by section, and also makes extensive reference to other primary sources, in order gain a fuller contextualised understanding of Valentini’s intent and purposes. Chapter four attempts to

---

<sup>23</sup> *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429), 58. *Vedendo Io Pier Francesco Valentini la gran confusione che apportano tanto alli Cantori, quanto alli Compositori li molti semitoni #, et bmolli che hoggi di dalli compositori [undecipherable] chiavi in alcune opere loro [...] mi sono risoluto, mosso da zelo di giovare, di fare il presente Avvertimento, con dire che li sopradetti semitoni, et bmolli per il sopradetto effetto, postisi nel principio dell’opera, come ancor in tutti li capi versi delle line sono cose superflue, o per dir meglio impicciative che servono ad altro, come ho detto che a confondere, spaventare et spesse volte a svergognare li poveri cantori et sonatori che all’improvviso si trovano intrigati in cantare e sonare tali imbrogli; però come cose impicciative, devendo esser resecate, et levate via (non parlando però delli trasportamenti che si fanno delle opere de Toni per bmolle all Quarta sopra, et anco alla Quinta sotto, con le chiavi ordinarie per bmolle, che per essere in continuo uso, et cognite non rendono confusione) vengo con questo mio Avvertimento a dare il remedio facilissima di rusciarli con rimediare insieme che dette opere secondo la mente de’ compositori sieno da Cantori facilmente cantare, et dalli sonatori, pur che esperti sieno, venghino sonate nelli trasportamenti che desiderano gl’autori di esse opere.*



illustrate selected aspects of the manuscript's contents – a live demonstration would ultimately be the best medium for this. It is recommended that the reader work through this commentary section by section in parallel with the translation itself.

## II. The Life and Significance of Pier Francesco Valentini (c.1570-1654)

### A. On the Significance of Valentini

Once thought significant enough for one of his canons to be engraved on the title page of Athanasius Kircher's *Musurgia Universalis*—the most significant theoretical treatise of its day, and a work praised and studied by JS Bach and Beethoven—Valentini's place in the history of music has not fared well. Both his music and his voluminous manuscript theoretical works, with few exceptions, remain largely unstudied and unknown. Whilst Hawkins (1776) mentions Valentini in relation to his *Nodus Salmonis* canon (with its 2000 resolutions), Burney, when he finally published the fourth volume of his history in 1789, failed to mention Valentini at all.<sup>24</sup> Sainsbury's dictionary (1824) mentions Valentini only in passing, and even this entry is taken from Hawkins, but by the time of the first edition of Grove's dictionary—the volume containing entries beginning with V was published in 1890—Valentini slips completely from the historical record.<sup>25</sup>

Lucas Kunz's 1937 book on Valentini's theoretical works, amounting to just over a hundred pages, positions Valentini as an important theorist, but is too brief to adequately deal with the subject matter at hand.<sup>26</sup> More recently Giuseppe Gerbino has dealt with Valentini's canons and canonic writings (1995) and Laurence Wuidar (2008) has placed these same works amongst the scientific and philosophical traditions prevalent in early-modern Rome (a topic also explored in a 1987 study by Sergio Durante, and more recently in Denis Collins' work on Paolo Agostini (2018)).<sup>27</sup> Margaret Murata's article on *tactus* and proportion draws on a number of Valentini's treatises and here she shows him to be no mere historian of outmoded practices, but a contemporary writer who sought to “change or correct performance practice, whether to advocate equal-tempered tuning or to teach how

---

<sup>24</sup> Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. IV (London: T. Payne and Son, 1776), 268; Charles Burney, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present*, vol. IV (London: Payne and Son, 1789).

<sup>25</sup> John Sainsbury, *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time* (London: Longman, 1824); *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (MacMillan and Co., 1890).

<sup>26</sup> Lucas Kunz, *Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers und Kompositisten P.F. Valentini* (Bärenreiter, 1937).

<sup>27</sup> Giuseppe Gerbino, *Canoni ed enigma. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento* (Edizioni Torre d'Orfeo, 1995); Laurence Wuidar, *Canons Énigmes Et Hiéroglyphes Musicaux Dans L'Italie Du 17e Siècle*, ed. Peter Lang, vol. 1, *Études De Musicologie*, (Brussels, 2008); Sergio Durante, "On Artificioso compositions at the time of Frescobaldi," in *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987); Denis Collins, Canon in Baroque Italy: Paolo Agostini's Collection of Masses, Motets and Counterpoints from 1627." In *Music Preferred: Essays in Musicology, Cultural History and Analysis in Honour of Harry White*, edited by Lorraine Byrne Bodley, pp. 117-40. Vienna: Hollitzer Verlag.

to beat time”.<sup>28</sup> Consequently Murata sees Valentini’s treatises as different from the more speculative writings of Doni, Kircher and Mersenne. The lute manuscripts—*Ordine* (1636) and *Il leuto anatomizzato* (1650)—were the subject of a facsimile edition from the *Studio per Edizioni Scelte* (1989), and Orlando Cristoforetti’s introduction is the most sustained writing on Valentini’s lute treatises until today. Cortesi’s 1983 study of Valentini’s life draws heavily on Roman archival sources, as does Patrizio Barbieri’s observations on Valentini’s printing ventures with Antonio Gioiosi.

In this chapter I give a brief overview of Valentini’s life with some insight into his early training. We will explore some of his musical compositions, and unpack a number of his abstruse but fascinating theoretical manuscripts.

## B. A Biographical Note

Valentini was born around 1570 and baptised in the parish of S. Eustachio in Rome on the first of November 1586.<sup>29</sup> His formative years seem to have centred around the church of *San Luigi dei Francesi*. This church, which stood in close proximity to Valentini’s house, had for some time been one of the most prestigious institutions where *pueri* could receive a professional music education. The school was set up by Palestrina and Giovanni Maria Nanino, then continued by Nanino and Francesco Soriano in order to disseminate the new trends in polyphonic composition. Antimo Liberati, in his *lettere* of 1684, reveals Valentini to be a student at San Luigi dei Francesi under Giovanni Bernardino Nanino (*maestro di cappella* from 1591 to 1608).<sup>30</sup>

From the 1570s the school enrolled a modest number—a maximum of four at one time, not including adults—of young singers (*pueri chori*) who were ‘enrolled in the school by their parents between the ages of 8 and 11. They were legally bound to the school and in turn came under the direct supervision of the maestro in whose house they also received board and lodgings. In addition, the church provided training in singing, composition, Latin and Italian grammar. At this time boys’ voices broke around the age 15-17. For some boys this meant the end of their training, but for others, especially if they showed special aptitude in composition, a natural progression would have been to continue on as a tenor or a bass, and to begin an apprenticeship on an instrument. Cristoforetti posits that the first choice of instrument would have been organ (keyboard), then lute, and finally (due to physical limitations) the theorbo.<sup>31</sup> *Il leuto anatomizzato* might have been an indispensable asset in this scholastic cycle especially, for acquiring the general all-round skills of a professional musician:

---

<sup>28</sup> Margaret Murata, "P. F. Valentini on Tactus and Proportion," in *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987), 327.

<sup>29</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 543-44.

<sup>30</sup> Orlando Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)* (S.P.E.S., 1989), 3.

<sup>31</sup> Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)*, 8.

clef reading, transposition, reading from a figured bass, counterpoint (both written and improvised) and intabulation.

Valentini learned the compositional style of Palestrina most probably from Giovanni Bernardino Nanino, and quite possibly took up the lute under Nanino's successor Giovanni Francesco Brissio (Giovanni del Leuto) upon his succession to the role of *maestro di cappella* in 1608.<sup>32</sup> Valentini recalls having utilised the manuscript library at San Luigi dei Francesi, as he himself says in *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429), searching for musical examples in order to justify his recent revision of the modal system. For an example of his second mode in harmonic division he came upon a:

Kyrie from the mass *Fors seulement*, entitled "pipelare," from an ancient manuscript book in the Church of San Luigi dei Francesi in Rome, the entire mass is in the same mode, finishing in consonance on D sol re.<sup>33</sup>

In his manuscript *Due discorsi et una epistola* (Barb. Lat. 4418), Valentini recollects that he was a *putto* (boy singer) when he copied out the canons in Simone Verovio's *Diletto Spirituale*, and no doubt the seeds of Valentini's virtuoso abilities as a contrapuntist were planted here at San Luigi dei Francesi.<sup>34</sup>

The church was located a short distance from Valentini's paternal home which stayed in the family's possession until Valentini's death in March, 1654. This house had great importance to the Valentinis, it was used as collateral by the father to secure loans: it was an object of litigation with neighbours (and even quarrelled over in court by Valentini's siblings) until finally coming into the possession of Pier Francesco himself. It contained two workshops with attached annexes, an apartment on the top floor, and one on the main floor. The remaining rooms were let out, which supplied him with an income, and provided him with the time and space for his experiments.

The inventory notarised at his death gives a glimpse of his immediate surroundings. Amongst his possessions were: 250 paintings, nearly all of a religious or devotional nature, shelves full of printed books, six drawings on paper with music, books on music, and a number of musical instruments—a spruce harpsichord without strings, a violin, a Spanish guitar, two lutes, and four long square wooden instruments, undoubtedly the monochords upon which he carried out his experiments on temperament.

---

<sup>32</sup> Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine* (facsimile introduction), 5.

<sup>33</sup> Pier Francesco Valentini, *Trattato musica dimostrazione et inventione*, c.1642, (Barb. Lat. 4429) 34. "Kyrie della messa Fors Seulement, intitolata Pipelare, stà in un libro antico manoscritto nella chiesa di San Luigi di Roma del qual Tono è tutta messa, terminando in consonanza in D sol re gravissimo". This mass by Mattheus Pipelare (c.1450-c.1515) seems to be the second of 2 versions which was widely circulated. Cross, Ronald, and Honey Meconi. "Pipelare, Mattheus." Grove Music Online, 2001.

<sup>34</sup> Simone Verovio, *Diletto Spirituale: Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi Musici* (Rome: Verovio, 1586).



Despite his intimate involvement with music, Valentini makes it clear in his writings that he was not a professional musician. Writing in *La musica inalzata* (Barb. Lat. 4418) he states:

I delight myself in music as recreation from my other duties, I don't subsist on it, neither have I ever lived off it. I have never earned nor made profit from it nor sought to, rather, I have spent hundreds of scudi [on it].<sup>35</sup>

By the time Hawkins came to write about Valentini in his *History* this fact somehow became distorted:

Notwithstanding the nobility of his birth, [Valentini] was necessitated to make music his profession, and even to play for hire.<sup>36</sup>

In comparison with Kapsberger—who took every opportunity to display his noble status—Valentini wore his nobility lightly. **Figure II-1** is a mock-up of a title page (one assumes for intended publication?) showing the Valentini coat of arms. The text of the canon reads; *Radii solis et luna insignia sunt domus Valentinorum Romanorum* (Rays of the sun and moon are the insignia of the Roman house of Valentini).



**Figure II-1. The Valentini coat of arms.**

In *La mortificata presontione* (Barb. Lat. 4418) Valentini writes of his work as a teacher:

... in order to prepare the next generation, I have taught not only counterpoint, both on chalk and slate, but also of the mind (polyphony performed extemporaneously), and to compose and

<sup>35</sup> Mariella Casini Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1983): 540.

<sup>36</sup> Hawkins, *A General History of the Science and Priactice of Music*, Vol. IV, 78.

to sing with such progress that some [students] make a living and profession from it, not only do they compose music, but also teach it, and others are masters.<sup>37</sup>

Unfortunately, very little is known of Valentini's pupils. Cortesi however cites a German organist by the name of Gaspare Kul, who was remembered as arriving in Rome as a "student and imitator of two Italians: Valentini and Carissimi".<sup>38</sup>

### C. Valentini as Composer

Pier Francesco Valentini, along with Romano Micheli (c. 1575-after 1659), Paolo Agostini (1583-1629) and Francesco Soriano (1549-1621), was one of the leading practitioners of canon according to *obblighi* (pre-compositional restrictions)<sup>39</sup> which was associated with seventeenth-century Rome in particular, and this is indeed the very music that he is largely remembered for. However, amidst this conservative and learned counterpoint—which is the very antithesis of the brilliance and naturalness of his contemporary, Frescobaldi, for example—Valentini was also capable of composing in other, more directly approachable styles. Before we look at any of Valentini's music it is useful to note that he did little to promote and publish his music during his lifetime. Cortesi quotes Valentini in relation to his canonic works:

Only by scholars and virtuous men do I amicably, and privately allow my scores to be seen or heard. I send my crafted artifice (my canons) to be printed, to be admired only by learned people, and not be allowed to be seen nor heard by commoners or the unscholarly (for whom they were not intended).<sup>40</sup>

Cortesi's 1983 study unearthed documents showing an agreement Valentini had with the beneficiaries of his estate, the archconfraternity *Santissima Trinità dei Pellegrini*, whereby Valentini's unpublished music was to be printed after his death. Consequently, amongst the surviving posthumous publications are two books of madrigals and two books of canzonas, and from these publications one can see Valentini effortlessly pastiching the lighter forms of the day. Unfortunately, this is all that survives of his once voluminous cache of posthumously published secular music. The works list in New Grove not only lists as missing his early dramas for the Barberinis—*La Mira* and *La trasformazione di Dafne*, but also twelve books of various canzonette. Similar fate applies to the sacred music where six books of motets are also lost.

---

<sup>37</sup> "... non solo di Contrapunto, tanato in cartella, quanto a mente; ma ancho di comporre, e di cantare con progresso tale, che alcuni di loro campamdivi, e facendone professione, non solo fanno musica; ma anco insegnando ad altri fanno il maestro", Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 543.

<sup>38</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 544.

<sup>39</sup> Gerbino, *Canoni ed enigma. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, 58.

<sup>40</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 560.

Umberto Manferrari posits that Valentini's first public venture onto the Roman music scene with two *favole* performed at the palazzo Barberini.<sup>41</sup> The first, *La metra*, (1628) is described by Valentini as being in the 'scenic recitative style'.<sup>42</sup> The second, *La trasformazione di Dafne, favola morale con due intermedi. Il primo contiene il ratto di Prosperina, e la sua coronatione nell'inferno. Il secondo rappresenta la cattività nella rete di Venere, e Marte: Il riso degli Dei, e la liberation di essi*— as Manferrari notes, was performed in the palazzo Barberini, in 1623<sup>43</sup>, the year of Cardinal Maffeo Barberini's election to the pontificate as Urban VIII.

**Figure II-2** shows the opening bars of *Nel tuo core è il mio core*, a madrigal from the posthumous *Libro primo* 1654 (a complete transcription is included in the appendix). Here Valentini effortlessly writes in the five-part continuo madrigal style of the best of his contemporaries (the music is of the same high standard as that of Landi and Quagliati, for example). Valentini—who is also the author of the text—melds well the musical phrases with the poetry. The phrase *Sta ne la vita tua*, with its extra movement, provides just the right contrast to the more declamatory homophony of the opening. The phrase, *la vita mia*, especially with its textural pervasiveness, perhaps betrays Valentini's love of canonic *obliqui*.

**Nel tuo core e'l mio core**

Madrigali a cinque voci - 1654 Pier Francesco Valentini (Rome 1570-1654)

The musical score is for a five-part madrigal. It features five staves, each with a vocal part: Cantus (top), Alto, Tenor, Bass, and Bass (bottom). The music is in C major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the staves, with some words split across measures. The score shows the first 18 measures, with measure numbers 6, 6, and 6 indicated below the staves.

**Figure II-2.** Example of Valentini's secular madrigals.

<sup>41</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 534.

<sup>42</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 534.

<sup>43</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 534.

*Qual maggior pregi* (see **Figure II-3**) a canzonetta from *Canzonette et arie a una, e due voci, musica e parole del Signor Pier Francesco Valentini, libro primo* (1657) is typical of the best examples of this genre. The tripartite structure, with its increasing rhythmical/ornamental complexity, and the sensitive text-music handling is similar to much of the music emanating at this time from the court of Cardinal Montalto.<sup>44</sup> Valentini, no doubt inspired by the many virtuoso singers in Rome at this time—Giovanni Domenico Puliaschi being one amongst many— also wrote well in the brilliant style.<sup>45</sup>

Prima Parte Pier Francesco Valentini

Qual magg-gior pre - gio si puol dare un cor - re

Qual mag- gior pre - gio si puol dare un cor - - re

Che per la sua pie - ta vi - - va un ama -

Che per la sua pie - ta vi - va un ama -

**Figure II-3.** Example of Valentini’s canzonetta.

The example below, for example (**Figure II-4**), is taken from the same above source. The complete work is in the appendix.

Voice

ta sde- gno - - - - si la -

B.

**Figure II-4.** Example of Valentini’s florid compositional style.

<sup>44</sup> See John Walter Hills, *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Clarendon Press, 1997).

<sup>45</sup> Giovanni Domenico Puliaschi, *Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare* (Rome, 1618); Giovanni Luca Conforti, *Psalmi passaggiati* (Rome, 1603).



The canons mentioned above, represent an age in which Neo-Platonism, hermetics, cabalism, alchemy, astrology, and magic were recognised pursuits. As interest in these metaphysical endeavours waned, the canon was relegated to a phlegmatic exercise in counterpoint. Sergio Durante explains why the enigmatic canon was exiled to a niche position in the contrapuntal repertory: “This classification incorporates a certain gradation: the more a composer concentrated exclusively on the study of artifice, the less his works were connected with any practical function”.<sup>46</sup> This might seem an over simplification, however, these musical puzzles were regarded highly and the Roman school cultivated excelled in there production and Valentini, Romano Micheli and Ludovico Zacconi were their outstanding practitioners

Valentini describes his 1629 canon—above the words of the Salva Regina, *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte*—as a “laborious Musical work, of no small speculation”.<sup>47</sup> And, as noted previously, it was this canon, and its companion *Nel nodo di Salomone*, that brought Valentini to the attention of other composers and writers on music. *Illos tuos misericordes*, when solved, offers up a staggering 2000 resolutions.

Giovanni Briccio’s (*Giovanni del leuto* who was *maestro di capella* at San luigi dei Francesi during the first decades of the 17<sup>th</sup> century) 1632 collection of enigmatic canons is also testament to Valentini’s esteem amongst his peers. Briccio’s canons come with little four-line Italian poems, which are themselves guides to their resolution. The title page of Briccio’s collection reproduces the Valentini family’s coat of arms (see above), followed by a rather flattering dedication to Valentini by Masotti, the publisher.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Durante, "On Artificiose compositions at the time of Frescobaldi," 201.

<sup>47</sup> “... opera Musicale, & di non poca speculation.” *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Canone di Pier Francesco Valentini Romano con le sue resolutioni in più di duemila modi a due, a tre, a quattro, et a cinque voci*, Roma, Masotti, 1629, pages 155.

<sup>48</sup> . It is difficult to know who underwrote this publication: perhaps it was Valentini himself? In honoration Briccio acknowledges Valentini’s contribution to the art form “...those of little intelligence who judge your [Valentini’s] works to be done in vain labour and without merit ... but the memory and fame of your other virtues, among which; prudence, affability and kindness shine on us, and as are blazoned on your crest, these three beams of sunlight illuminate the candid moon “...contro quelli poco aveduti, che giudicano queste fatiche vani, & senza merito, ma la memoria, & fama delle altre sue virtù tra le quali risplendono la Prudenza, Affabilità, & Gentilezza tra noi sorti più di quello, che mostra la sua Arme risplendere li tre raggi solari nella candida Luna”; Giovanni Briccio, *Canoni enigmatici musicali* (Rome: Masotti, 1632), 3. Valentini cut and pasted this titlepage into his *Canoni di diversi studi* (Barb. Lat. 4428) as the image for the enigmatic canon (page 25) incorporating his family’s name and emblem. This compilation of musical enigmas is a laudable work of Valentini’s. On the face of it, they seem mystical and arcane, but the *invenzioni artificiosi* imply the elaboration of constructive schemes of the long-established rules of counterpoint. Laurence Wuidar suggest that “For Valentini they serve as a cautious hark back to the dictates of the Council of Trent: the canon is the solution to avoiding lascivious music.”, “Pour Valentini, s’ajoute un souci de revenir aux préceptes du Concile de Trente: le canon est la solution pour éviter la musique lascive”, *Canons Énigmes Et Hiéroglyphes Musicaux Dans L’italie Du 17e Siècle*, p. 17.

The enigmatic canon's symbolic and theological meaning is clearly seen in Valentini's collection called *Canoni di diversi studi* (Barb. Lat. 4428), an example from which is shown in **Figure II-5**. Compiled around 1650, the manuscript consists of fifty-five enigmatic canons, all of which are accompanied by an engraved image followed by their resolutions. Valentini adds sometimes a few and sometimes a considerable amount of performance notes on each canon. The consistently religious images are cut out from an unknown printed source, or sources, and pasted into the manuscript, and then the handwritten material, including the canon, is fashioned around the pasted image. Perhaps Valentini commissioned the engraved images? It is difficult to ascertain. Already printed canons in the form of *fogli volanti* (broadside sheets) are included in the manuscript. Gerbino's detailed inspection of the manuscript has revealed that: 47% of the works are dedicated to the Virgin, 8% to the Trinity, 13% to the Saints, 13% to Christ, and 19% to other topics.<sup>49</sup> One of the latter examples, on f.65, Valentini dedicated a canon to the newly elected pope Innocent X, and then attempted to have the canon printed – no doubt as a *foglio volante* – by seeking permission from Pope Innocent X himself. Upon inquiring about publishing the dedication through canon, Valentini informs us that the person in charge of the funding for works dedicated to the pontiff was less than enthusiastic:

It [*Sanctissimo Domino nostro Innocentio Decimo pont. opt. max*] was seen by the Maestro del Sacro Palazzo in order to be printed. Then by Carlo Gualtieri, who sees to things that are to be dedicated to the Pope, he forbade it to be printed, saying that the Pope had no need of praise, nor other such things.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Gerbino, *Canoni ed enigma. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, 71.

<sup>50</sup> “Nella forma che qui si veda dal Maestro del Sacro Palazzo mi fù passato ad essere stampato. Poi da Carlo Gualtieri deputato a vedere le cose che si dedicano al Papa ma fu vietato lo stamparlo, con dire che il Papa non ha bisogno di essere lodato et altri simili parole”, from *Canoni di diversi studi* (Barb. Lat. 4428), 65. Cited by Wuidar (112), and Gerbino (55).

CANONE QUATTRO PARTI IN VNA CHE SONO LE  
 QVATTRO VOCI CIO E BASSO TENORE ALTO E CANTO.



Figure II-5. Example of one Valentini's enigmatic canons from *Canoni di diversi studi*, page 22.

Valentini's complete catalogue of musical compositions (as well as his written publications) is shown below in **Table II-1**.

**Table II-1. Complete works (musical compositions and writings)**

Complete Works <sup>51</sup>		
Works published in Valentini's lifetime		
	Title	Publisher and Date
1	<i>Illos tuos misericordes oculos ad nos converte</i>	Masotti, 1629
2	<i>Giucoco dell'Astrologo indovino</i>	Masotti, 1629
3	<i>Canone nel Nodo di Salamone a novantasei voci con le sue resolutioni di Pier Francesco Valentini Romano</i>	Masotti, 1631
4	<i>Resolutione seconda Del Canone nel Nodo di Salomone</i>	Masotti, 1631
5	<i>Petri Francicis Valentini Romani In Animas Purgatorij, Propriae, et Novae Inventionis Canon Quartour compositus Subiectis</i>	Masotti, 1645
6	<i>Dichiaratione del Giucoco delle stelle</i>	
Posthumously published works		
1	<i>Op. I, Madrigali a cinque voci con il Basso continuo se piace.</i>	Mascardi, 1654
2	<i>Op. II, Madrigali a cinque voci con il Basso continuo se piace.</i>	Mascardi, 1654

<sup>51</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 547-59.

3	Op. III, <i>Motetti ad una voce con l'istrumento</i>	Mascardi, 1654
4	Op. IV, <i>Idem</i> , part II	Mascardi, 1654
5	Op. V, <i>Motetti ò concerti A Due, Tre e Quattro</i> , libro I	Mascardi, 1654
6	Op. VI, [probably <i>Motetti ò concerti...</i> ; libro II]	Mascardi, 1654
7	Op. VII, <i>Motetti ò concerti a Due, Tre, Quattro, e Cinque voci</i> , libro III	Mascardi, 1654
8	Op. VIII, <i>Motteti ò concerti a Due, Tre, Quattro, e Cinque voci</i> libro IV	Balmonti, 1654
9	Op. IX, <i>Letanie e concerti a due, tre, e quattro voci del Signor Pier Francesco Valentini Romano</i> , libro V	Balmonti, 1654
10	Op. X, [presumably <i>La Metra</i> (Greek myth in verses with two intermezzi: <i>L'uccisione di Orfeo</i> and <i>Pittagora che ritrova la musica</i> )	Mascardi, 1654
11	Op. XI, <i>La trasformazione di Dafne</i>	Mascardi, 1654
12	Op. XII, <i>Motteti per le processioni del Corpus Domini</i> , libro II	Balmonti, 1655
13	Op. XIII, <i>Motteti per processioni diverse a Quattro, e Cinque voci</i>	Balmonti, 1655
14	Op. XIV, <i>Canoni musicale</i>	Balmonti, 1655
15	Op. XV, <i>Canzonette e arie a una, e due voci</i> , libro I	Balmonti, 1657
16	Op. XVI, <i>Idem</i> , libro II	
Musical compositions in manuscripts		
1	<i>Mascherata, Dialoghi, due Madrigali et due arie con sinfonie una sopra l'aria di Fiorenza e l'altra sopra la Romanesca</i>	
2	<i>Musiche spiritual e profane a 3, a 4, et a 5 voci</i>	
3	<i>Psalmi, Magnificat, Motteta, et Hymnus Sanctorum</i>	
4	<i>Canoni di diversi studi di Pier Francesco Valentini Romano</i>	After 1650
5	The three canons form the manuscript <i>Duplitionio</i>	
6	Canons <i>Quatuor sunt virtutes cardinales</i>	
7	<i>Aria di Ruggiero</i> (in <i>Il Leuto Anatomizzato</i> )	c.1650
Manuscript works of music theory		
1	<i>Trattato della Battuta Musicale</i>	1643
2	<i>Discorso secondo</i>	
3	<i>Trattato del tempo del modo e della prolazione</i>	
4	<i>Musica dimostrazione et dilucidatione</i>	
5	<i>Trattato Musica dimostrazione et inventione</i>	
6	<i>Duplitionio. Musica dimostrazione e dilucidatione</i>	After 1650
7	<i>Musica dimostrazione</i>	
8	<i>Musica dimostrazione</i>	
9	<i>Ordine...</i>	c.1636
10	<i>Il Leuto Anatomizzato</i>	C.1650
11	<i>Arte di raffinato contrapunto</i> (in <i>Il Leuto Anatomizzato</i> )	C.1650
12	<i>Tavola Pittagorica</i>	
13	<i>Prima dimostrazione armonica</i>	
14	<i>Come l'autore si sia mosso a ritrovare nel presente monochordo la costitutione</i>	c.1642
15	<i>Come l'Autore si sia mosso a ritrovare e formare il presente Monochordo</i>	
16	<i>Monochordo, et nova costitutione di Musica</i>	
17	<i>Due Discorsi et una Epistola</i>	c.1645

## D. Valentini as Theorist

Amongst the 10,000 or so manuscripts and 20,000 printed books in the Barberini collection at the Vatican Library are the seventeen manuscript works of Valentini. In many ways, this collection is extraordinary. At the outset, perhaps the most striking feature is that none of these detailed and lengthy works appear to have been disseminated in any way. There is little evidence of any additional



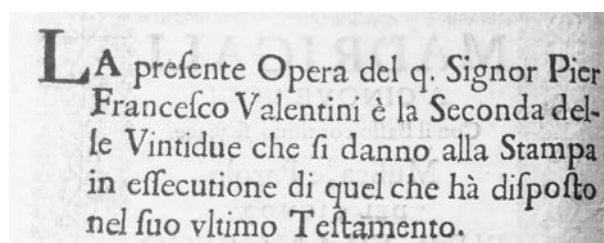
copies being made, other than the copies he made himself, *Monochordo* for example, nor were any of these works printed.<sup>52</sup>

We do, however, have evidence that Valentini may well have intended to print and publish his own works. Documents survive in the Archivio di Stato di Roma from 1652 detailing the terms and conditions of a partnership between Valentini and Antonio Maria Gioiosi (1608-1691) which, regrettably, was aborted upon Valentini's sudden death in March of 1654. An inventory drawn up by the *notaio* details both specialist music type and Greek type, both of which would have been useful in publishing music theory treatises.

Documents show that Antonio Maria Gioiosi had put down a payment of 502 scudi in December of 1652 with plans to pay off the other half in quarterly instalments using the income from rented apartments.<sup>53</sup> The second-hand printing press was to be set up above the *Convento della Minerva in Collegio*. Here Valentini and Gioiosi were to start work, one would imagine, printing music books and most probably Valentini's theoretical treatises.

The engravings of Valentini's music that are now found in the Archivio di Stato di Roma might have gone unpublished had he not stipulated in his last will and testament that, with the selling off of his house and contents, the executor of his estate was to have "printed and published 22 of the 23 works that I have done and that are found at my home".

**Figure II-9** reproduces the tag found in all of Valentini's posthumous publications. "The present work by Pier Francesco Valentini is the second of twenty-two that were given to the printers in accordance with that which was stipulated in his last will and testament". Mascardi and Balmenti carried out these final wishes of Valentini, and though nothing came to light regarding his theoretical manuscripts, we can be grateful for his surviving music, and can only hope that in the future one will be able to hear these works in performance.



**Figure II-6. Tag found in posthumous publications.**

---

<sup>52</sup> Internal evidence points to certain works being prepared for publishing – mock-up of title pages – *Il leuto anatomizzato* condensed from *Ordine* for publication? *Canoni di deversi studi* similarly seems ready to be set up for publication.

<sup>53</sup> Cortesi, "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco," 545.

MONOCHORDO  
ET NOVA CONSTITUTIONI DI MUSICA  
ET ACCORDATURA DI CEMBALO, D'ARPA, D'ORGANO,  
E DI SIMILI ISTRUMENTI, CON TONI, SEMITONI, E CON TUYTI GLI ALTRI  
INTERVALI EGUALI  
OPERA, ET INVENTIONE  
DI PIER FRANCESCO VALENTINI ROMANO

MONOCHORD  
AND NEW SYSTEMS OF MUSIC  
AND TUNING OF THE HARPSICHORD, HARP, AND ORGAN  
AND SIMILAR INSTRUMENTS, WITH TONES, SEMITONES, AND WITH ALL OTHER  
EQUAL INTERVALS  
WORK, AND INVENTION  
OF P.F.V. ROMAN

**Table II-1**, taken almost at random from the treatise, shows the level of computational detail Valentini enters into:

In questa proportione acuta	27875331886694890752	(Se ne minimi numeri è 2332519, la cui differenza è 133399) Serue in luogo di unità il numero 11950741617408.
In questa proportione grave	29566254268883566080	(Se ne minimi numeri è 297, la cui differenza è 17) Serue per unità il numero 99549677673008640.
In questa proportione acuta	27876754024947362304	(Se ne minimi numeri è 297, la cui differenza è 17) Serue per unità il numero 93861124663122432.
In questa proportione grave	29566254268883566080	(Se ne minimi numeri è 17, la cui differenza è 1) Serue per unità il numero 1739191427581386240.
In questa proportione acuta	27923684587278923520	(Se ne minimi numeri è 16, la cui differenza è 1) Serue per unità il numero 1642569681604642560.
In questa proportione grave	29566254268883566080	(Se ne minimi numeri è 2187, la cui differenza è 139) Serue per unità il numero 13519092029667840.
Ultimamente in questa proportione acuta	28064842919291822450	(Se ne minimi numeri è 2187, la cui differenza è 139) Serue per unità il numero 12832575637536270.

**Figure II-7.** Mathematical proportions from *Monochordo*.

Calculations such as these were often invoked in making sense of Greek musical theory, which even in the early Baroque, was still viewed as something of *locus classicus*. The opening lines of Nicolo

Vicentino's 1555 treatise *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (a work Valentini cites on more than one occasion in his treatises), explains the situation facing musicians and theorists alike. Concerning the origins and goals of music theory, Vicentino writes:

It is known that many philosophers discovered many things. However, by searching, calculating, disputing, and likewise opposing each other's opinions, they have bequeathed uncertainty instead of theory and practice to mankind.<sup>54</sup>

Notwithstanding Vicentino's substantial thesis on the polemics of temperament, by the time Valentini broaches the subject, nearly a century later, much detail still remained unresolved.<sup>55</sup> Valentini was interested in all of these speculations, but only in so far as they could answer practical questions. Issues like the use of the Greek genera (diatonic, chromatic, and enharmonic) in contemporary musical practices. Or more specifically regarding the enharmonic genus, with its microtones, and its practicality on instruments with fretted and keyed fingerboards.

In relation to tuning and temperament on the lute, *Monochordo* also helps clarify *Il leuto anatomizzato* and *Ordine*. Valentini writes:

I consider that the Lute, for the sweet harmony that it makes, allowed for by the diatonic genus added to by the chromatic, to play transposed on all its frets (notwithstanding that on all its frets it can't have the consonances of the same size) was considered the King of the instruments. And realizing that in the way it is used, it does not have equal tones nor semitones (as by me is proven in the following chapter) and seeing that, regarding this, not only the commonplace, but also the most serious authors have erred, by writing, that the said instrument has in itself the equality of tones, and of semitones. And knowing that the harpsichord, harp, organ, and other similar instruments (leaving aside those that have split keys, which when tuning them is no more than hard work, and playing them bothersome for the player) until the present, in their tunings have been more imperfect than the Lute. For not allowing one, on account of the dissonances that are heard, to play transposed on all its strings and frets.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> "Sono state l'opinioni de Filosofi intorno all'origine e fine della musica. Conciosa cosa che molti, molte cose habbino ritrovate, nondimeno cercando, calculando, disputando, e parimente al parere l'uno dell'atr opponendosi, hanno lasciato a martali più di dubbio, che di scienze che di prattica". Nicola Vicentino, *Ancient music adapted to modern practices* (1555), trans. Maria Rika Maniates, ed. Claude V. Palisca (Yale University Press, 1996), 6.

<sup>55</sup> The exploration into Ancient Greek music was seriously undertaken for the first time by the Florentine Humanist, Girolamo Mei, in his manuscript *De modis musicis antiquorum* (1567-73), with the latest and most insistent being Giambattista Doni's *De praestantia musicae veteris libri tres* (Florence, 1647).

<sup>56</sup> *Considerando Io Pier Francesco Valentini, che il Leuto, si per la soave armonia, che rende, come anco per potersi nel Genere Diatonico inspessato col cromatico, sonare trasportato in tutti i suoi tasti (se bene in tutti i tasti non riescono le consonanze di una medesima misura) era stimato il Re degli istrumenti: et accorgendomi, che nella maniera, che si usa, non è in tutto con toni, e semitoni eguali (come da me si prova nel seguente capitolo) et vedendo, che in tal cosa, non solo il Volgo: mà anco gravissimi Autori hanno errato, con scrivere, che detto istrumento ha in se l'eguaglianza de toni, e de' semitoni; et conoscendo, che il Cimbalo, l'Arpa, l'Organo, e simili istrumenti (tralasciati da parte quelli che hanno i tasti spezzati, che nell'accordarli altro non sono che travaglio, et nel sonarli fastidio de' sonatori) sino al presente di sono stati ne'gli accordi loro più imperfetti del Leuto; per non potersi in essi, per le dissonanze, che vi si sentono, sonare trasportato in tutte le corde, e tasti. From Monochordo, et nova costituzione di Musica et accordatura di cimbalo, d'Arpa, d'Organo, e di simili istrumento, con toni, semitoni, e con tutti gli altri intervalli eguali. Opera, et inventione di Pier Francesco Valentini Romano. Monochordo (Barb. Lat. 4430), 1.*





**Figure II-8** is taken from *Musica Dimonstratione* and is representative of many complicated (and beautiful) accompanying diagrams in Valentini's work. These figures, and other outsized items—for example the 1.5 metre fold-out in *Monochordo*—would certainly have presented challenges to these works appearing in print.<sup>61</sup>

The lists reproduced below in **Table II-1**, **Table II-2**, **Table II-3**, **Table II-4**, and **Table II-5** (on the pages that follow) are taken from *Due discorsi et una epistola* and *Trattato della Battuta* (Barb. Lat. 4417), and are supplied to demonstrate the width and breadth of Valentini's knowledge and personal library, and the books and manuscripts exchanged between a tight guild of composers of the *artificioso* genre of composition. Sergio Durante expresses that "... the need remains to investigate the intellectual and personal relationships among Athanasius Kircher, Pier Francesco Valentini, Romano Micheli, and others who gravitated toward that sphere of interest".<sup>62</sup> But he continues that "... one should resist the temptation to make fanciful hypothesis when examining the way in which Hermetic culture was applied to music".<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> See Jane Bernstein, *Print Culture and music in sixteenth-century Venice* (New York: Oxford University Press, 2001), 65. Complicated figures such as these were only really suitable for reproduction via engraving, the older system of woodblock printing having gone out of fashion towards the end of the sixteenth century. Engravers were certainly prevalent in Baroque Rome. Two of particular note are the stylish engravings – cited by Valentini – by Simone Verovio containing music for voice, tablature transcriptions for lute and transcriptions for harpsichord, and Kapsberger's engraved editions of tablature for lute and theorbo.

<sup>62</sup> Durante, "On *Artificioso* Compositions at the Time of Frescobaldi," 202.

<sup>63</sup> Ibid, 203.

**Table II-2. Authors cited in *Trattato della Battuta* (Barb. Lat. 4417)**

S. Agostino [ <i>Early Christian theologian</i> ]	Horatio Flacco [ <i>Roman lyric poet</i> ]
Aristotele [ <i>Greek philosopher</i> ]	Hippocrate [ <i>Greek physician</i> ]
Avicenna [ <i>Persian polymath</i> ]	Horo Appolline [ <i>Italian writer</i> ]
Averroe [ <i>Muslim Andalusian philosopher</i> ]	Horatio Tigrino [ <i>Italian writer</i> ]
Ausonio [ <i>Roman poet</i> ]	Jurisconsulta [ <i>Law advisors</i> ]
Alessandro Piccolomini [ <i>Italian astronomer</i> ]	Juvenale [ <i>Roman poet</i> ]
Ambrosio Calepino [ <i>Italian lexicographer</i> ]	Jusquino [ <i>Franco-Flemish composer</i> ]
Arcadelt [ <i>Franco-Flemish composer</i> ]	Laertio [ <i>Greek philosopher</i> ]
Adriano Banchieri [ <i>Italian composer and theorist</i> ] <sup>1</sup>	Lodovico Fogliano [ <i>Italian music theorist</i> ]
Boetio [ <i>Roman senator and philosopher</i> ] <sup>2</sup>	Luigi Dentice [ <i>Italian composer and theorist</i> ] <sup>7</sup>
Bartolomeo Rami [ <i>Spanish theorist and composer</i> ]	Lodovico Zaccone [ <i>Italian composer</i> ] <sup>8</sup>
Baccheo	Luca Marenzio [ <i>Italian composer</i> ]
Cicerone [ <i>Roman statesman and philosopher</i> ]	Macrobio [ <i>Roman provincial</i> ]
Christoforo Clavio [ <i>German mathematician and philosopher</i> ]	Martiale [ <i>Roman poet</i> ]
Carlo Gesualdo di Venosa [ <i>Italian prince and composer</i> ]	Matematici [ <i>Mathematicians</i> ]
Dottori Ecclesiastici [ <i>Doctors of the Church</i> ]	Marsilio Ficino [ <i>Italian humanist philosopher</i> ]
Democrito [ <i>Ancient Greek philosopher</i> ]	Margarita Philosophica [ <i>Text by Gregor Reisch on the trivium and quadrivium</i> ]
Dydimio [ <i>Alexandrian philosopher</i> ]	Metallo [ <i>Italian composer</i> ]
Decio [ <i>Roman Emperor</i> ]	Nicolo Vicentino [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>9</sup>
Diocle [ <i>Roman Emperor</i> ]	Nicolo de Lina
Ecclesiastico [ <i>Church Fathers</i> ]	Nizolo
Euclide [ <i>Greek mathematician</i> ]	Ovidio [ <i>Roman poet</i> ]
Epicuro [ <i>Greek philosopher</i> ]	Ottomaro Liscinio [ <i>Italian theorist</i> ]
Francesco Petrarca [ <i>Italian poet</i> ]	Olimpio Nemesian [ <i>Roman poet</i> ]
Festo [ <i>Roman grammarian</i> ]	Platone [ <i>Greek philosopher</i> ]
Franchino (Gaffurio) [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>3</sup>	Pithagora [ <i>Greek philosopher</i> ]
Fiore Angelico (Angelico da Picitono) [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>4</sup>	Porfrio [ <i>Tyre, philosopher</i> ]
Genisi (Moise) [ <i>Prophet</i> ]	Plauto [ <i>Roman playwright</i> ]
Giacopo Apostolo [ <i>Apostle</i> ]	Pietro Aron [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>10</sup>
Galeno [ <i>Greek physician and philosopher</i> ]	Palestrina [ <i>Italian composer</i> ]
Gellio [ <i>Roman grammarian</i> ]	Pomponio Nenna [ <i>Italian composer</i> ]
Giovanni de Sacrobusto [ <i>French scholar and astronomer</i> ]	Quintiliano [ <i>Roman rhetorician</i> ]
Grammatici [ <i>Teachers of Latin grammar</i> ]	Recaneto (Stefano Vaneo) [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>11</sup>
Giovanni Raviscio Testore [ <i>Italian writer</i> ]	Salomone [ <i>Ancient king</i> ]
Giovanni de Muris [ <i>French music theorist and astronomer</i> ]	Seneca [ <i>Roman stoic philosopher</i> ]
Giovanni Spataro [ <i>Italian theorist and composer</i> ]	Statio
Gioseffo Zarlino [ <i>Italian theorist and composer</i> ]	Suida
Gio. Maria Lanfranco [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>5</sup>	Sebaldo Heyden [ <i>German music theorist</i> ] <sup>12</sup>
Gironimo Diruta [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>6</sup>	Theoligi [ <i>Theologians</i> ]
Gio. Maria Tasso [ <i>Italian composer</i> ]	Thalete [ <i>Greek philosopher</i> ]
Homero [ <i>Ancient Greek writer</i> ]	Tolomeo [ <i>Greco-Roman philosopher</i> ]
	Vergilio [ <i>Roman poet</i> ]
	Vincenzo Lusitano [ <i>Portuguese theorist and composer</i> ] <sup>13</sup>
	Vincenzio Galilei [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>14</sup>

**Table II-3. Authors cited in *Due Discorsi* (Barb, Lat. 4418)**

Agatharchide [ <i>Greek historian</i> ]	Comentatore Alesandrino in Galeno [ <i>Greek surgeon</i> ]
Agloasthene [ <i>Greek historian</i> ]	Concilio Tridentino [ <i>Council of Trent</i> ]
S. Agostino [ <i>Early Christian theologian</i> ]	Cornelio Bonamico (Musici nel Recaneto) [ <i>Italian writer</i> ]
Aldo Pio Manutio [ <i>Italian humanist and publisher</i> ]	Crispo Sallustio [ <i>Roman historian and politician</i> ]
Alfarabio [ <i>Italian writer</i> ]	Danilele Profeta [ <i>Prophet</i> ]
Alesandro Afrodiseo [ <i>Greek philosopher</i> ]	Dante [ <i>Italian poet</i> ]
Alesandro Piccolomini [ <i>Italian philosopher and astronomer</i> ]	David profeta [ <i>Prophet</i> ]
Alberto Magno [ <i>German bishop</i> ]	Demetrio Falereo [ <i>Greek philosopher</i> ]
S. Ambrosio [ <i>Bishop of Milan and Roman governor</i> ]	Dicearco [ <i>Greek philosopher</i> ]
Ambrosio Calepina [ <i>Italian lexicographer</i> ]	Didimo [ <i>Greek scholar and grammarian</i> ]
Andrea Alciato [ <i>Italian jurist and writer</i> ]	Democratio [ <i>Greek philosopher</i> ]
Andrea Divo [ <i>Italian scholar</i> ]	Diodoro [ <i>Greek historian</i> ]
Angelo Politano [ <i>Italian writer</i> ]	Diogene [ <i>Greek philosopher</i> ]
Andrea di Monserrato	Diomede Grammatico [ <i>Latin grammarian</i> ]
Anibal Caro [ <i>Italian poet</i> ]	Diosino Areopgita [ <i>Greek theologian</i> ]
Antonio Fantinello	Dione Crisostomo [ <i>Greek orator and philosopher</i> ]
Antonio Mancinello [ <i>Italian humanist and pedagogue</i> ]	Dionisio [ <i>Greek god</i> ]
Apocalipsi, Gio. Evangelista [ <i>Evangelist</i> ]	Donato [ <i>Italian writer</i> ]
Apollodoro [ <i>Greek historian and grammarian</i> ]	Dorialo
Appiano Alessandrino [ <i>Greek historian</i> ]	Eliano [ <i>Roman author and teacher</i> ]
Appione [ <i>Italian historical figure</i> ]	Egesidemo [ <i>Italian writer</i> ]
Arato [ <i>Greek philosopher</i> ]	Emelio Probo [ <i>Italian historian</i> ]
Aristofano [ <i>Greek playwright</i> ]	Ennio [ <i>Roman writer</i> ]
Arcadelt [ <i>Franco-Flemish composer</i> ]	Erathostene [ <i>Greek mathematician and philosopher</i> ]
Apuleio [ <i>Greek philosopher</i> ]	Esaia Profeta [ <i>Prophet</i> ]
Aristosseno [ <i>Greek philosopher</i> ]	Esopo [ <i>Greek storyteller</i> ]
Archita [ <i>Greek philosopher and astronomer</i> ]	Euclide [ <i>Greek mathematician</i> ]
Artusi [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>15</sup>	Exodo [ <i>Second book of the Torah</i> ]
Aristotele [ <i>Greek philosopher</i> ]	Fabio Vittorino [ <i>Roman rhetorician</i> ]
Aschepiade [ <i>Greek philosopher</i> ]	Festo [ <i>Roman grammarian</i> ]
Atheneo [ <i>Greek philosopher</i> ]	Fiore Angelico, Angelo da Picitono [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>18</sup>
Averroe [ <i>Muslim Andalusian philosopher</i> ]	Fortunatiano [ <i>Roman grammarian</i> ]
Ausonio [ <i>Roman poet</i> ]	Francesco Petrarca [ <i>Italian poet</i> ]
Alesandro Tassoni [ <i>Italian poet</i> ]	Francesco Toledo [ <i>Spanish Jesuit</i> ]
Arrigo Ersfordiense [ <i>Roman poet</i> ]	Francesco Thamara [ <i>Spanish writer</i> ]
Baldassare Pisanello [ <i>Italian physician</i> ]	Francesco Patritio [ <i>Italian scientist</i> ]
Bartolomeo Latomo [ <i>Italian writer</i> ]	Franchino Gafforo [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>19</sup>
S. Basilio [ <i>Early Church writer</i> ]	Gellio [ <i>Roman grammarian</i> ]
Beda [ <i>English Saint</i> ]	Gioseffo Hebreo [ <i>Italian historian</i> ]
Benedetto Egio [ <i>Italian humanist</i> ]	Gaio Cecilio (Plinio Secondo) [ <i>Roman author</i> ]
S. Bernardo [ <i>French abbot</i> ]	Gioseffo Albertatio [ <i>Italian writer</i> ]
Boetio [ <i>Roman senator and philosopher</i> ] <sup>16</sup>	Gioseffo Zarlino [ <i>Theorist and composer</i> ] <sup>20</sup>
Beroso Caldeo [ <i>Babylonian writer and astronomer</i> ]	Gioachino Abbate [ <i>Italian writer</i> ]
Camaleonte Pontico [ <i>Greek writer on music</i> ]	Gabriele Faerno [ <i>Italian scholar</i> ]
Cardinale de Turre Cremata [ <i>Spanish ecclesiastic</i> ]	Giovanni Evangelista [ <i>Evangelist</i> ]
Carlo Valgullo [ <i>Italian writer</i> ] <sup>17</sup>	Giovanni Boccaccio [ <i>Italian poet</i> ]
Catone [ <i>Roman senator and historian</i> ]	Giovanni Guidetto [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>21</sup>
Catullo [ <i>Roman poet</i> ]	Giovanni Despauterio [ <i>Italian grammarian</i> ]
Celio Rodig [ <i>Historian</i> ]	Giovanni Ravisio Testoro [ <i>Italian writer</i> ]
Cesario [ <i>Historian</i> ]	Gio. Battista Egnatio [ <i>Italian philologist</i> ]
Cedreno [ <i>Historian</i> ]	Gio. Battista Marino [ <i>Italian poet</i> ]
Cicerone [ <i>Roman statesman</i> ]	Gio. Andrea dall' Anguillara [ <i>Italian writer</i> ]
Censorino [ <i>Roman grammarian</i> ]	Gio. Francesco Quentiano Stoa [ <i>Italian writer</i> ]
Cipriano Soario [ <i>Italian writer</i> ]	Gio. Maria Bonardo [ <i>Italian poet</i> ]
Chroniche Martiniane	Gio. Maria Lanfranco [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>22</sup>
Claudioano [ <i>Latin poet</i> ]	

Giulio Gabriello [ <i>Italian cardinal</i> ]	Martiale [ <i>Roman poet</i> ]
Giulio Polluce [ <i>Greek scholar and rhetorician</i> ]	Martiano Capella [ <i>Carthaginian poet</i> ]
Giustino [ <i>Early Christian writer</i> ]	Matteo Evangelista [ <i>Evangelist</i> ]
Giustiniano Imperatore (Giustiniano Civile) [ <i>Roman Emperor</i> ]	Medici [ <i>Physicians</i> ]
Grammatici [ <i>Latin grammarians</i> ]	Michele Verino [ <i>Italian writer</i> ]
S. Gregorio [ <i>Saint</i> ]	Metallo [ <i>Italian composer</i> ]
Guglielmo de Podio [ <i>Italian writer</i> ]	Moise [ <i>Prophet</i> ]
Guido Ivvenale	Museo [ <i>Greek polymath</i> ]
Giacopo Filippo [ <i>Italian Augustinian monk</i> ]	Nevio Poeta [ <i>Roman epic poet</i> ]
Guido Monaco Aretino [ <i>Theorist</i> ] <sup>23</sup>	Nicola Vecentino [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>24</sup>
Giovanni Boemo Aubano [ <i>Italian writer</i> ]	Nicolo Burtio [ <i>Italian writer on music</i> ] <sup>25</sup>
Heraclide Pontico [ <i>Greek philosopher</i> ]	Nicolo Cardinale de Cusa [ <i>German philosopher</i> ]
Herodoto [ <i>Greek historian</i> ]	Nicolo Erithreo
Herofilo [ <i>Greek physician</i> ]	Nicolo Leonico [ <i>Venetian scholar</i> ]
Hesiodo [ <i>Greek poet</i> ]	Nicolo Peroto [ <i>Italian humanist and grammarian</i> ]
Higinio [ <i>Bishop of Rome</i> ]	Oliverio Artiganense
Hilario Vescovo Pittaviense [ <i>Saint</i> ]	Ovidio [ <i>Roman poet</i> ]
S. Hieronimo [ <i>Saint</i> ]	Palestrina [ <i>Italian composer</i> ]
Hippocrate [ <i>Roman physician</i> ]	Paulo Apostolo [ <i>Apostle</i> ]
Historia Tripartita (Theodorus Lector) [ <i>Turkish lector</i> ]	Paolo Marso [ <i>Italian humanist and poet</i> ]
Homero [ <i>Greek poet</i> ]	Pausania [ <i>Greek geographer</i> ]
Horatio Flacco [ <i>Roman poet</i> ]	Persio [ <i>Roman poet</i> ]
Horo Apolline [ <i>Italian writer</i> ]	Pietro Aron [ <i>Italian music theorist</i> ] <sup>26</sup>
Jacopo Sannazzaro [ <i>Italian humanist poet</i> ]	Pietro Crinito [ <i>Italian humanist scholar</i> ]
Jano Cornario [ <i>Saxon humanist</i> ]	Pietro Commestore [ <i>French theologian</i> ]
Jano Parrasio [ <i>Italian humanist scholar</i> ]	Pitero Gregorio Tolosano [ <i>Italian writer on law</i> ]
Job [ <i>Biblical figure</i> ]	Paolo Lancellotto [ <i>Italian canonist</i> ]
Jodoco Badio Ascensio [ <i>Belgian pedagogue and scholar</i> ]	Pietro Bembo [ <i>Italian poet</i> ]
Josue [ <i>Biblical figure</i> ]	Pindaro [ <i>Greek lyric poet</i> ]
Isidoro [ <i>Italian Bible scholar</i> ]	Paralipomenon [ <i>Book of Chronicles</i> ]
Istrio [ <i>Greek poet</i> ]	Platina [ <i>Italian humanist</i> ]
Jurisconsulti (legge) [ <i>Jurists</i> ]	Platone [ <i>Greek philosopher</i> ]
Jus Canonico [ <i>Canon of law</i> ]	Plinio [ <i>Roman author</i> ]
Lambino [ <i>Historian</i> ]	Plutarco [ <i>Italian poet</i> ]
Lampridio [ <i>Italian historian</i> ]	Pithagora [ <i>Greek philosopher and mathematician</i> ]
Lattantio [ <i>Early Christian writer</i> ]	Poeti [ <i>Poets</i> ]
Libro de Viris Illustribus Ordinis [ <i>Latin text</i> ]	Polid. Vir.
Cisterciensis [ <i>Religious order</i> ]	Polibio [ <i>Greek historian</i> ]
Logici [ <i>Logicians</i> ]	Pomponio Mella [ <i>Roman geographer</i> ]
Lodovico Ariosto [ <i>Italian poet</i> ]	Porfirio [ <i>Tyre, philosopher</i> ]
Lorenzo Valla [ <i>Italian humanist and rhetorician</i> ]	Porfirione [ <i>Latin grammarian</i> ]
S. Luca Evangelista [ <i>Evangelist</i> ]	Proclo [ <i>Greek philosopher</i> ]
Lucano [ <i>Roman poet</i> ]	Propertio [ <i>Latin poet</i> ]
Lucio Floro [ <i>Roman poet</i> ]	Psello [ <i>Byzantine monk and philosopher</i> ]
Macrobio [ <i>Roman provincial</i> ]	Quinto Curtio [ <i>Roman historian</i> ]
Manutio [ <i>Italian printer</i> ]	Quintiliano [ <i>Roman rhetorician</i> ]
Mantuano [ <i>Spanish writer</i> ]	Rondoletio [ <i>Italian writer</i> ]
Malleus Maleficarum [ <i>Witch's Hammer</i> ]	Recaneto (Stefano Vanneo) [ <i>Italian writer on music</i> ] <sup>27</sup>
Marc Antonio Mureto [ <i>French author</i> ]	Sabba Castiglione [ <i>Italian humanist writer</i> ]
Margarita Filosofica [ <i>Text by Gregor Reisch on the trivium and quadrivium</i> ]	Scara Scrittura [ <i>Sacred texts</i> ]
Marsilio Ficino [ <i>Italian humanist philosopher</i> ]	Selva Poetica [ <i>Book of sonnets by Gio. Leone Sempronio</i> ]
Massimo Tirio	Seneca [ <i>Roman philosopher and statesman</i> ]
	Scipione Cerreto [ <i>Italian composer</i> ] <sup>28</sup>
	Servio [ <i>Roman orator and jurist</i> ]



Sebastiano Erizzo [ <i>Italian statesman</i> ] Sesto Aurelio Vittore [ <i>Roman historian</i> ] Silio Italico [ <i>Roman orator and consul</i> ] Socrate [ <i>Greek philosopher</i> ] Solino [ <i>Roman author</i> ] Solone [ <i>Greek statesman and lawmaker</i> ] Somma Armilla [ <i>Book by Bartolomeo Fumo, theologian</i> ] Spartiano [ <i>Roman author</i> ] Stasea Filosofo [ <i>Philosopher</i> ] Statio Strabone [ <i>Greek geographer and philosopher</i> ] Svetonio [ <i>Roman historian</i> ] Svida [ <i>Italian writer</i> ] Tibullo [ <i>Latin poet</i> ]	Tolomeo [ <i>Greco-Roman mathematician</i> ] S. Tomaso [ <i>Saint</i> ] Tomasso Garzoni [ <i>Italian author</i> ] Torquato Tasso [ <i>Italian poet</i> ] Valerio Massimo [ <i>Roman historian</i> ] Varrone [ <i>Roman scholar</i> ] Vergilio [ <i>Roman poet</i> ] Vincentio Galilei [ <i>Italian theorist and composer</i> ] <sup>29</sup> Vite de' Santi Padri [ <i>Lives of the Church Fathers</i> ] Viturvio [ <i>Roman author</i> ] Ulpiano [ <i>Roman jurist</i> ] Volaterrano [ <i>Italian humanist</i> ] Xenofonte [ <i>Greek philosopher</i> ] Zacharia Lilio [ <i>Italian canonist</i> ] Zenodoto [ <i>Greek grammarian</i> ] Zenone [ <i>Greek philosopher</i> ]
--	---

**Table II-4. Most noted composers and writers on music cited in *Trattato della Battuta* (as shown in Table II-2)**

- <sup>1</sup> Adriano Banchieri, *Cartella, ovvero Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto figurato* (Venice, 1601)
- <sup>2</sup> Boetio, *De institutione musica* (reprinted Venice, 1492)
- <sup>3</sup> Franchino (Gaffurio), *Practica musicae* (Milan, 1496)
- <sup>4</sup> Angelico da Picitono, *Fiore Angelico di Musica* (Venice, 1547)
- <sup>5</sup> Gio. Maria Lanfranco, *Scintille di Musica* (Brescia, 1533)
- <sup>6</sup> Gironimo Diruta, *Il Transilvano* (Venice, 1597, 1622, 1625)
- <sup>7</sup> Luigi Dentice, *Duo dialoghi della musica* (Rome, 1553)
- <sup>8</sup> Lodovico Zaccone, *Pratica di Musica* (Venice, 1592)
- <sup>9</sup> Nicolo Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555)
- <sup>10</sup> Pietro Aron, *Toscanello in musica* (Venice, 1523, 1525, 1562)
- <sup>11</sup> Stefano Vaneo, *Recanetum de musica aurea* (Rome, 1533)
- <sup>12</sup> Sebaldo Heyden, *Musicae id est artis canendi* (Nuremburg, 1537)
- <sup>13</sup> Vincenzo Lusitano, *Introdutione facilissima, & novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto* (Rome, 1553)
- <sup>14</sup> Vincentio Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, 1581)

**Table II-5. Most noted composers and writers on music cited in *Due Discorsi* (as shown in Table II-3)**

- <sup>15</sup> Giovanni Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica* (Venice, 1600)
- <sup>16</sup> Boetio, *De institutione musica* (reprinted Venice, 1492)
- <sup>17</sup> Carlo Valgolio *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum* (first translation Of the Plutarchean *De musica*, Brescia, 1507)
- <sup>18</sup> Angelico da Picitono, *Fiore Angelico di Musica* (Venice, 1547)
- <sup>19</sup> Franchino (Gaffurio), *Practica musicae* (Milan, 1496)
- <sup>20</sup> Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venice, 1558)
- <sup>21</sup> Giovanni Guidetto, *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum cathedralium* (Rome, 1582)
- <sup>22</sup> Gio. Maria Lanfranco, *Scintille di Musica* (Brescia, 1533)
- <sup>23</sup> Guido Monaco Aretino *Micrologus* (1025)
- <sup>24</sup> Nicolo Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555)
- <sup>25</sup> Nicolo Burtio, *Musices opusculum* (Bologna, 1487)
- <sup>26</sup> Pietro Aron, *Toscanello in musica* (Venice, 1523, 1525, 1562)
- <sup>27</sup> Stefano Vaneo, *Recanetum de musica aurea* (Rome, 1533)
- <sup>28</sup> Scipione Cerreto *Della prattica musica vocale et strumentale* (Napoli, 1601, 1611, 1608)
- <sup>29</sup> Vincentio Galilei *Della musica antica et della moderna*, (Florence, 1581)

### III. The Lute in Rome

#### A. Sources, Instruments, and the Lute in Ensemble

Dinko Fabris, in his 1997 chronological study of didactic Italian sources, places *Il leuto anatomizzato* (1650) towards the end of a long tradition of lute treatises.<sup>64</sup> But in comparison to other parts of the Italian peninsula, where the lute enjoyed its zenith much earlier, the situation in Rome is rather different. *Il leuto anatomizzato* was in fact no twilight-years documentation of an outmoded instrument and an outmoded tradition, rather—from the viewpoint of music making in Rome—it was a current and imminently practical guide to playing, intabulating and improvising on the lute, transposing, and much more besides. This chapter places *Il leuto anatomizzato* in its Roman orbit and in so doing we discover a surprisingly rich tradition of plucked string playing in the eternal city. We see lutes, theorboes and guitars existing side by side. Moreover, we see the lute as a solo instrument, as a chamber-music partner to singers, as a continuo instrument in early opera, as a participant in instrumental canzonas and as a vehicle for improvisation. In addition, we also see the lute as a didactic tool in aiding the development of the musical mind. For in much the same way that the chalk and slate (*cartella*) was used to teach and envision music theory, the lute was so used in the teaching of composition and counterpoint.<sup>65</sup> In building a picture of the lute in Rome this chapter interrogates the relevant secondary literature and the surviving musical manuscripts and prints. It also draws upon archival evidence in the form of inventories, payment records for players etc, and in so doing illuminates the activities of players, instrument makers, printers and publishers and composers. The period in question coincides with the papacies of Paul V, Urban VII and Innocent X, all of whom were major players in the arts and culture of early-Baroque Rome. The opulence of Bernini and Borromini, the depth of Caravaggio, the intellectual brilliance of Athanasius Kircher, the musical theorising of Doni and the practical brilliance of Frescobaldi, all contextualise a vibrant musical culture, moreover a culture where the lute is still centre stage.

The eternal city attracted some of the most accomplished luthiers in Europe, and Rome was witness to a flourishing culture of leading-edge, and experimental developments in organology. Vera Vita Spagnuolo's systematic examination of the Roman notary archives from a single year (1590) for evidence of musical activity unearths twenty-three documents relating to *liutai* and string instrument

---

<sup>64</sup> Dinko Fabris, "Lute tablature instructions in Italy: A survey of the *regole* from 1507 to 1759," in *Performance on the Lute, Guitar and Vihuela*, ed. Victor Coehlo (New York: Cambridge University Press, 1997), 46.

<sup>65</sup> Valentini states that he was a teacher of counterpoint "both on chalk and slate, but also of extemporaneous counterpoint (*alla mente*). *Contrapunto alla mente* was a valued skill, and one whose use of multiple improvisors, produced an amazing effect. In *Cartella musicale* (1614) Banchieri says that even if all the parts are improvised separately with reference only to the bass, hundreds of singers, without knowing what the other part is doing, can result in a pleasing effect.

makers in Rome (including lute builders).<sup>66</sup> Documents show that German, mostly Bavarian, instrument makers flocked to Rome in the sixteenth century, and by the middle of the century the *leutari* were concentrated in the street bearing the same name via dei Liutari (today, between the via di Pasquino and the Corso Vittorio Emanuele II). From the middle of the seventeenth century the gain in popularity of the baroque guitar, meant that the name '*liutaro*' was eventually substituted with that of '*chitarraro*'. The rise of the guitar coincided with the increased use of instruments more suited to continuo playing, namely the archlute and the theorbo. Although a *liutaio* might construct all string instruments such as lutes, theorboes, violins etc., a *chitarraro* built and repaired mostly guitars. Patrizio Barbieri, in his survey of Roman parish registers, found both terms in use around the 1620s, but by the 1680s only the *chitarraro* is found.<sup>67</sup> From these records emerge a variety of makers, most of whom have disappeared without a trace: Giovanni Antonio Lauro, Bartolomeo Lauro, Orazio Stafani, Pietro Alberto (*liutaio Tedesco*), Francesco Blondo and Fermo Pace.

Spagnuolo's study also finds lutanists mentioned in a collection of notary documents relating to string makers (twenty-one in total) and in a collection of miscellaneous documents. Amongst these are several inventories containing lutes (sometimes *un liuto vecchio* or a *liuto rotto*). In the inventory of goods drawn up for a certain Francesco do Toffia is a lute, which so happens to be pledged to the pawn shop for the price of a giulio. Lutes are often listed in inventories, for example the Venetian, Viena De Gratosio, lists two lutes and eight *chitarre da sonar*. Similarly, Giulio Cesare De Grandis, the maestro di camera of Cardinal Mattei, was in possession of two lutes, one with a case and one without. In terms of monetary value, Anibale Troncadini's lute was valued at 40 *baiocchi* but a consignment of lute strings—as evidenced through a transaction between Giulio De Matteo and his brother—was valued at 35 scudi. A certain Violante from Macerata, possessed something of a plucked string continuo section as the inventory of her goods lists two lutes, a guitar and a harp.<sup>68</sup>

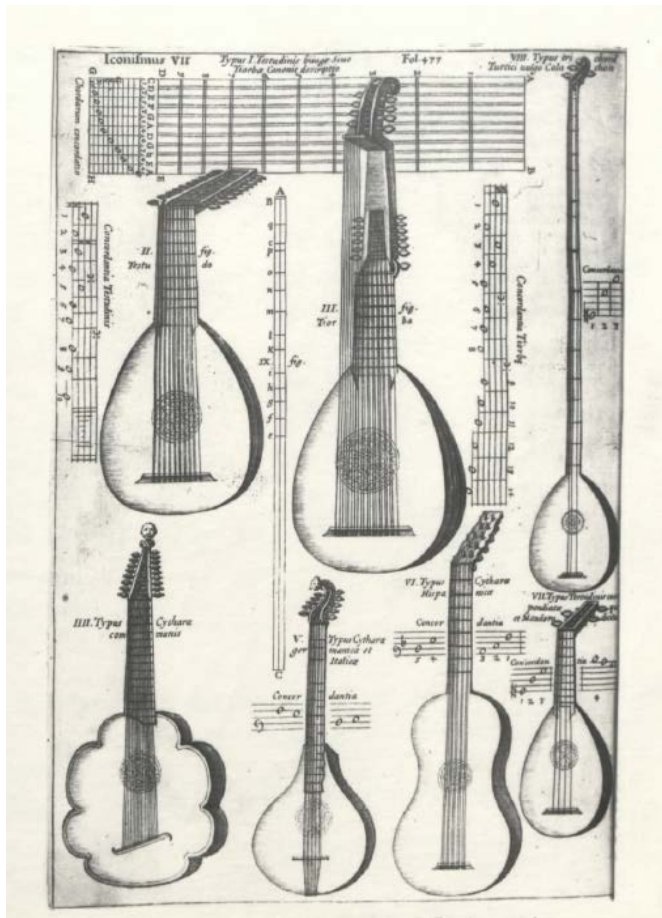
Valentini, while preserving the foundation of traditional knowledge, was also up-to-date with the latest advancements in instrument building, which is evidenced in *Il leuto anatomizzato* in the section on the varying types of lutes and their tunings. The state of play with regards to available plucked string instruments around mid-century can be gleaned from an engraved plate in Athanasius Kircher's *Musurgia Universalis* (Rome, 1650), as shown in **Figure III-1**. Though not without its organological flaws, these images provide an important addendum to Valentini's *Il leuto anatomizzato*.

---

<sup>66</sup> Vera Vita Spagnuolo, "La costruzione di strumenti musicali a Roma tra XVII e XIX secolo, con notizie inedite sulla famiglia Biglioni", *Musica a Roma attraverso le Fonti d'Archivio (La)*. Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, pp.16-65

<sup>67</sup> Patrizio Barbieri, "Cembalaro, organaro, chitarraro e fabbricatore di corde armoniche nella Polyanthea techinca di Pinaroli (1718-32)," *Recercare* I (1989): 166.

<sup>68</sup> Archival information in the paragraph is taken from the documentary appendix, pp. 31-65, in Spagnuolo's study.



**Figure III-1. Plucked strings from Kircher's *Musurgia Universalis*, plate VII, p. 477.**

*Musurgia Universalis* is particularly interesting and indeed relevant, not only for the fact that Volume I opens with a canon by Valentini, but that it contains a discussion on almost all aspects of music, including an expanded section on musical instruments, and beginning on p.476 are ten pages devoted to plucked string instruments, as the above image shows.



**Figure III-2. From *Musurgia Universalis* (vol. I, p. xvi) containing a canon by Valentini.**

In the section on “Lutes, Mandoras and Citterns” he has subsections titled “the order, location, and tuning of the strings to be fitted to the lute and the division of the fingerboard of the



stringed instruments". Of interest is Kircher's comment regarding the placement of the frets of the theorbo. He says that "... since no other instrument [theorbo] has a greater musical variety, and indeed it is the only one suited to display the diatonic, chromatic and enharmonic systems". Frederick Baron Crane believes that Kircher is suggesting that the theorbo is the only instrument capable of producing quarter tones. Crane goes on to say that "by suitably placing the frets, of course, any instrument of the lute family could reproduce the Greek scales".<sup>69</sup> The instrument on the top left corner is a standard 10-course lute, the type advocated by Kapsberger. Kircher refers to the instrument in the top centre as a *tiorba*, however, this instrument, with its double courses, would appear to be either a theorboed lute, or an archlute, both common at the time. The instrument at the bottom left is an orpharion and the one next to it is a cittern. Kircher refers to the three instruments from the bottom left of the plate using the generic term 'cythara'. The first cithara is referred to as *communis*, or common cithara, and is a double-strung instrument. The second instrument is referred to as a German or Italian cythara. This instrument has five courses and would have been strung in steel. The next instrument is the common-place Spanish guitar, again double-strung. The final instrument on the bottom row is the four-string mandora. The long-necked three-stringed instrument on the top right is a *colascione*.<sup>70</sup>

At the beginning of the seventeenth century evidence of the lute as *fondamento*, or foundation for basso continuo, is found in Agostino Agazzari's insightful treatise *Del sonar sopra'l basso con tutti li strumenti e dell'uso loro nel conserto* (1607).<sup>71</sup> A Siennese by birth, his insights however were born from his experiences in Rome at the Roman College. Describing a practice that was already in use, he comments on the lute's place in the continuo ensemble:

The instruments that serve as a foundation, which guide and support the body of said ensemble of voices are the: organ, gravicembalo etc. and similarly in situations of less voices the lute, theorbo, and harp etc. As for the ornamentation... which by whit and counterpoint, make the sound of the harmony more agreeable are: the lute, theorbo, harp, lirone, cetra, spinett, guitar, violin, pandora and others similar... And he who plays the lute, which is the noblest instrument among many others, should play with inventiveness and diversity.<sup>72</sup>

Additional clarification is gleaned from Adriano Banchieri's *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609), where, in a letter in the appendix Agazzari affirms:

---

<sup>69</sup> Crane, "Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome 1650): the section on musical instruments," 46.

<sup>70</sup> Frederick Baron Crane, "Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome 1650): the section on musical instruments" (State University of Iowa, 1956), 47.

<sup>71</sup> Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena: Falcini, 1607), 6.

<sup>72</sup> "Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e strumenti di detto Concerto: quali sono, organo, gravicembalo etc. e similmente in occasione di poche e soli voci, leuto, tiorba, arpa etc. Come ornamento sono quelli, che scherzando, contraponteggiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioe leuto, tiorba, arpa, lirone, cetera, spinetto, chitarrina, violino, pandora et altri simili" Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, 3.

The lute in the ensemble should play with pleasant inventiveness and diversity, now with chords and sweet strumming, now with long and now short *passaggi*. Then with gracious bass runs, repeating fugues in several places with slurs and trills and accents for the sake of decorum.<sup>73</sup>

A modern-day practical expression of Agazzari's precepts can be found in the playing of the plucked-string continuo group, Tragicomedia, in their 1996 recording of Stefano Landi's *La Morte d'Orfeo* (1619).<sup>74</sup> Here lutes, theorbos, harps, harpsichords and organs spin music of sumptuous brilliance and invention and give us a very real glimpse into the contribution plucked strings gave to the soundscape of early Roman opera.

Lutes were also used in the church. Noel O'Regan in his dissertation on polychoral music in Rome, observes that the payment records for feast-day concerted music performances often included amounts for a lutenist and a theorbo player and from this surmised that a "standard [instrumental] combination seems to have been violin and lute with one choir, cornetto and theorbo with the other." This combination of instruments is found, for example, in Paulo Tarditi's eight-part Psalmi, *Magnificat con 4 antiphonis ad vespas... liber II* (Rome, 1620).<sup>75</sup> The lute as a continuo instrument is also found in Paolo Agostini's motet *Preparate corde vestra* (see below in **Figure III-2**).<sup>76</sup> Here the vocal parts are supported by the organ and the entry of the violin is joined by the lute (as a basso continuo instrument).

---

<sup>73</sup> "Il leuto in conserto deve suonarsi con vaga inventione, & diversità, hora con botte, & ripercosse dolci, hor con passaggi larghi, & quando stretti, poi con qualche gratiosa abordonata, repetendo fughe in diversi luoghi, e con groppi trilli, & accenti farsi, che rendi vaghezza". Adriano Banchieri, "Copia di una lettera scritta dal sig. Agostino Agazzari," in *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna: Rossi, 1608), 68-69.

<sup>74</sup> Stefano Landi, *La Morte d'Orfeo* (1619), *Tragicomedia* (Stephen Stubbs), Accent ACC 30046.

<sup>75</sup> Noel O'Regan, "Sacred Polychoral Music in Rome 1575-1621 (Vol. 1)" (University of Oxford, 1988).

<sup>76</sup> Transcription taken from Graham Dixon, "Roman church music: the place of instruments after 1600," *The Galpin Society Journal* 34 (1981): 56.

Figure III-3. Paolo Agostini, *Preparate corda vestra* (1625)

Whilst other examples of this scoring exist—a manuscript Magnificat by Nanino and a work in Anerio's 1619 print, *Teatro armónico*—it is also common to see *ad libitum* additions of instruments to vocal music. In these instances, the lute and theorbo would double the bass and the cornetto and violin would take, or double, the soprano parts in adjacent choirs.<sup>77</sup> Graham Dixon convincingly shows that the use of instruments in Roman church music was much more widely practiced than would appear from the available parts. He quotes Agazzari, in his preface to his 1609 collection of Psalms when he describes the 'uso di Roma':

I have wished by means of the publication to communicate some matters to all; namely that these psalms must be sung with organ, or with the accompaniment of other instruments such as lute, theorbo, etc., because otherwise the harmony will be too poor...<sup>78</sup>

<sup>77</sup> O'Regan, "Sacred Polychoral Music in Rome 1575-1621 (Vol. 1)," 66.

<sup>78</sup> Dixon, "Roman church music: the place of instruments after 1600," 53, "...hò voluto per mezzo dello stampa communicarle a tutti; dichiarandomi che detti Salmi si debbono cantare con l'organo, overo con accompagnatura d'altri strumenti come Leuto, Tiorba, &c. perche altrimenti l'armonia sarebbe troppo povero...".

A vivid account of the use of instruments in the Oratorio del Santissimo Crocifisso is provided via André Maugars *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie, écrite à Rome, le 1er octobre 1639*.

Frederick Hammond notes that Maugars description of musical *sinfonie* correspond closely to anonymous Roman-based instrumental music now located in the library of Uppsala university.

Hammond quotes Maugars, saying that the instrumental ensemble at the Crocifisso:

...was composed of organ, a large harpsichord, a lira, two or three violins, and two or three archlutes. Sometimes one violin played alone with the organ and then another answered; another time all three played different parts together, then all the instruments took up together. Sometimes one archlute made a thousand variations on ten or twelve notes each note of five or six measures [*mesures*]; then the other played the same things, though differently. But above all the great *Frescobaldi* made appear a thousand sorts of inventions [*inventiones*] on his harpsichord, the Organ always holding firm.<sup>79</sup>

The instrumental parts at Uppsala University illustrate plucked instruments in ensemble with strings, and organ. As shown in **Figure III-3** below, they are labelled as: violino 1, violino 2, leuto, tiorba, spinetta and organo. The opening six bars (probably and adagio) show the close relationship between the continuo. Subtle differences—for example the movement of the theorbo in the first bar and the movement of the spinetta in the fourth bar—add just the right amount of rhythmic activation to the already continuo-rich texture. The allegro at bar 7 is similarly telling and particularly effective is how the (anonymous) composer gives the impression of three entries coming from essentially one line (b. 7).

---

<sup>79</sup> Frederick Hammond, *Music and spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII* (Yale University Press, 1994), 46. "... elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavessin., d'un Lyre, de deux ou trois Violins et de deux ou trois Archiluths. Tantost un Violin sonnoit seul avec l'Orgue, et puis un autre respondoit: Une autrefois ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instrumens reprenoient ensemble. Tantost un Archiluth faisoit mille varietez sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures; puis l'autre touchoit la même chose, quoyque différemment. Mais surtout ce grand Friscobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant tousiours ferme".



Sinfonia

Violin I

Violin II

Leuto

Tiorba

Spinetta

Organo

Allegro

Viol. I

Viol. II

Leuto

Tiorba

Spinetta

Organo

Figure III-4. Sinfonia from anonymous manuscript for mixed ensemble.

The section of music shown below in **Figure III-4** shows how improvisation over a ground bass was divided up amongst the lute, theorbo and spinetta, where each instrument took turns to play divisions, all over a bass supplied by a second lute. A similar section (below in **Figure III-5**) shows how the two violinists shared the improvisation between them, this time with the organ providing the fundamental bass.

Solo

Leuto

Tiorba

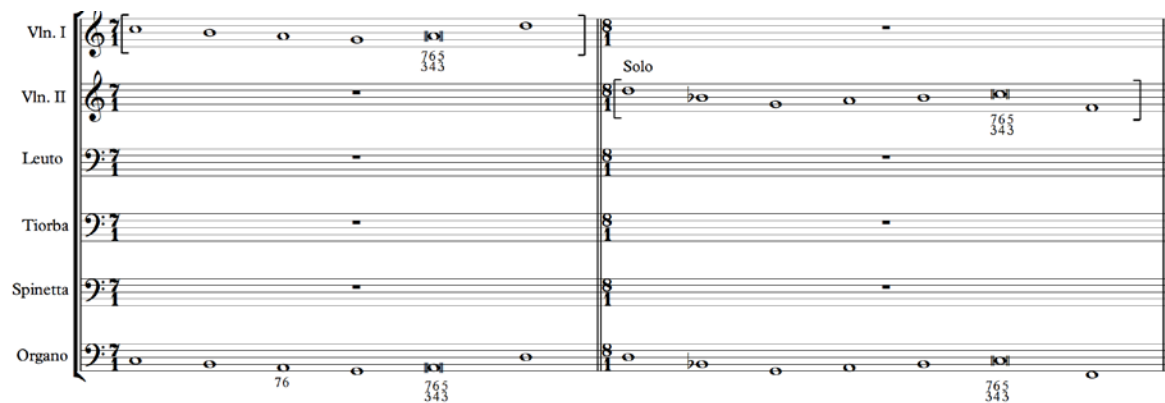
Spinetta

Leuto

Solo

Solo

Figure III-5. Solo sections for improvising from anonymous manuscript.



**Figure III-6. Solo sections for improvising from anonymous manuscript.**

In Lynda Sayce and Ivo Magherini's survey of the archlute in Rome,<sup>80</sup> one notes the Roman archlute emerging from a deep-seated acceptance of the lute fulfilling an essential role in ensemble music, as continuo instrument or reading written-out *obligato* parts in a lute or mixed ensemble. The lute is also found in two toccatas by Frescobaldi: one for spinet or lute and the other for spinet and violin or lute and violin (see **Figure III-6** below).



**Figure III-7. Toccata for spinetta and/or lute**

The foregoing instrumental works give a reasonable picture of some of the ways the lute was being used in Rome up to about 1630.

<sup>80</sup> Lynda Sayce and Ivo Magherini, "The Archlute in 17th and 18th Century Rome," in *Leutaro a Roma*, (Rome: 2007).

The situation around the mid-century is best encapsulated through two publications: the *Conserto Vago* of 1645 and Athanasius Kircher's *Musurgia Universalis* (1650). Both of these publications point to a flourishing tradition of plucked instrument playing in Rome. Moreover, a tradition that sees the lute, theorbo and guitar and harp existing side by side. *Conserto Vago* (see **Figure III-7** and **Figure III-8**) is a tablature collection of dances—balletti, volte, corrente etc—scored for lute, theorbo and guitar. A short, but informative, guide to performance precedes a collection of dances.



Figure III-8. Avvertimenti from *Conserto Vago*.



Figure III-9. Lute part from *Conserto Vago*

Athanasius Kircher, in his famed *Musurgia Universalis* (1650)<sup>81</sup> published a set of six works by Lelio Colista (1629-1680) to demonstrate the so-called *stylus symphonaicus*. Colista, a noted Roman exponent of the lute, guitar and theorbo, was referred to by Kircher as ‘Vere Romanae Urbis Orpheus’ truly the Orpheus of the city of Rome. Colista’s choice of instruments leaves us in no doubt as to the level of esteem that the plucked-string ensemble achieved at this time. Colista’s scoring is as follows:

1. a) *symphonia testudinum*, b) *Sub proportione sesquioctava* c) *Sub proportione sesquialtera* (four lutes, see appendix)
2. *à 6 - symphonia cytharis, thiorbis, harpis, & testudinus appropriate* (guitar, two lutes, two theorbos and harp)
3. *à 5 – symphonia* (guitar, lute, two theorbos and harp)
4. *à 4 – symphonia* (guitar, lute, theorbo and harp)
5. *à 3 – symphonia* (guitar, lute, theorbo)
6. *à 2 – symphonia* (lute and theorbo)

In the first *symphonia* an ensemble of four lutes is used to convey sober prima-practica-style polyphony. The same instrumental grouping is used for the next two works in the sequence, this time under time signatures 9/8 and 12/8 and with more modern, and idiomatically instrumental polyphony. The *sinfonias* in five and six parts (numbers 3 and 2 respectively), represent a now lost sound world where multiple plucked instruments play in consort. The grandeur of the second *sinfonia* in particular—with its roots in the slow-moving harmonies of the so called Roman colossal Baroque and also in contrapunto *alla mente* style—would have surely made a vivid impression. Kircher informs his readers that one of the primary purposes of including Colista’s musical examples (as per **Figure III-9**) was as exemplars for players to create their own music in a similar style.

**Figure III-10.** Colista’s plucked string ensemble from *Musurgia Universalis*.

<sup>81</sup> Crane, "Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome 1650): the section on musical instruments."



## B. Lute Pedagogy and Practice

The craft of learning a musical instrument, like other crafts in the seventeenth century, was largely undertaken through the master/apprentice model, where the ‘secrets’ of the craft were passed on via the oral tradition.<sup>82</sup> Whilst the deliberate veiling of such information from the written record suited the guilds in early modern Italy, today this fact causes no little frustration. Nevertheless, some records do remain and through the list of printed and manuscript sources below we can build something of a general picture of teaching and learning the lute in Rome. The sources below—instructional broadsheets, commonplace books, and later, treatises—all emanate from Rome, and between them we can see how *Il leuto anatomizzato* fits into the pedagogical picture. This table (**Table III-1**) is based partly on Howard Mayer Brown’s *Instrumental music printed before 1600: A bibliography*<sup>83</sup>, Dinko Fabris’s handlist of lute tablature books and also sources brought to our knowledge by Victor Coelho in his 1989 PhD dissertation.

**Table III-1. Roman didactic sources for lute.**

Year	Author	Title/name
1. before 1540?	Strambi	Broadsheet ‘Regole’ This broadsheet was the prototype for numbers 4,5,6 and 8 below. Contained rules for tuning, the principles of solfège and instruction on the Guidonian hand.
2. after 1546 but before 1603?	[Cavaliere del Liuto?]	Domenico Bianchini/ Intabolatura de leuto/ di Domenico Bianchini Ms. addition to RISM 1546 <sub>5</sub> (General indications on performance practices & Intabulation methods)
3. 1566	V. Dorico	FRANCESCO DA MILANO AND PERINO FIORENTINO: INTABOLATURA/ DE LEUTO DI .M. FRANCESCO MILANESE ET .M. PERINO / FIORENTINO, Ricercate Madrigali, & Canzone Francese: / LIBRO [printer’s mark] PRIMO. / In Roma per .M. Valerio Dorico, & Lodovico / Fratello. / M.D. LXVI / Cum privilegio summi Pontifici ad quinquennium. RISM 1566 <sub>1</sub> (General indications on performance practices; Rules for reading tablature)
4. 1582	Brambilla, M.	Broadsheet ‘Regole’ Anleitung die Zither zu spielen, nebst Noten eines Psalmes. Ambrosius Brambilla fecit 1582, gr. qu fol. RISM 1582 <sub>2</sub>
5. 1585	M. Carrara	Broadsheet ‘Regole’ “All’ Ill. <sup>mo</sup> Sig. <sup>re</sup> Il S. Vincenzo Tuffavilla. Conte di Sarno,” signed “Di Roma a 9. Di sett. <sup>re</sup> 1585. Di V.S. Ill. <sup>ma</sup> Humiliss. <sup>mo</sup> Ser. <sup>re</sup> Michele Carrara.” RISM 1585 <sub>5</sub>

<sup>82</sup> Victor Coelho, "The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné" (University of California, 1989).

<sup>83</sup> Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600: A bibliography* (Harvard University Press, 1967).

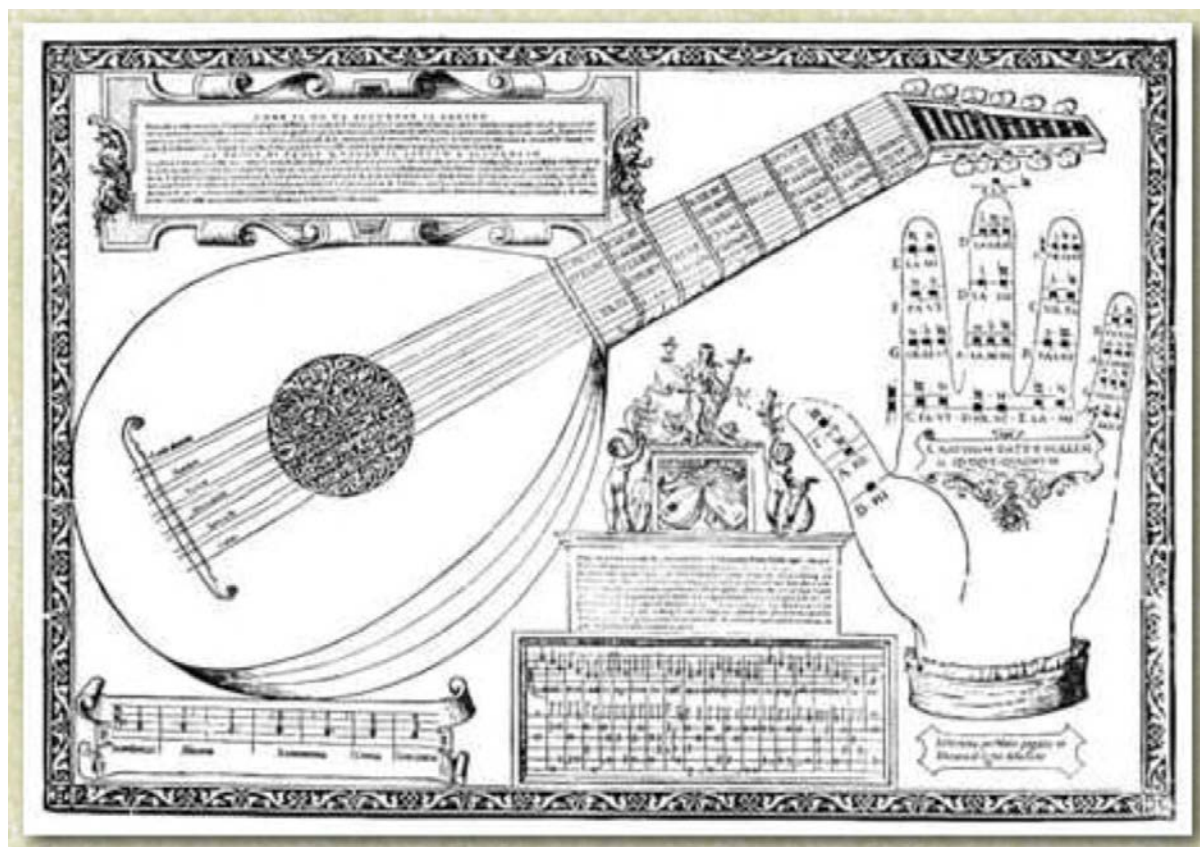
6. 1594	M. Carrara	Broadsheet 'Regole' In questa carta si insegna il vero et si / curo dodo per potere presto scompartire ogni musica / et ridurla facilmente in qual si voglia sorte d'Intavolatura di / liuto commodissima per sonare. RISM 1594 <sub>4</sub>
7. before 1603	Lorenzini	Broadsheet 'Regole' <i>Thesaurus Harmonicus Divini Laurencini Romani...</i> by Jean-Baptiste Besard (Cologne, 1603; rpt Geneva, 1975), and the <i>Varietie of Lute-Lessons</i> by Robert Dowland of 1610 (rpt London, 1958). In an appendix to the <i>Thesaurus</i> , Besard printed a short treatise of seven pages, entitled 'De Modo in Testudine Studendi Libellus' that claims to have been taken from Laurencini when Besard had studied with him in Rome. (Tuning systems; General indications on performance practices; Ornaments and other signs; Intabulation methods; Organological indications)
8. 1615	M. Carrara	Broadsheet 'Regole'
9. 1627-49		Rome, Ms. Barb. Lat. 4145 "Originates from the Barberini musical establishment of the early seventeenth century, and thus-if not the most interesting source strictly on musical terms- a revealing manuscript that illustrates the domestic music making of the Barberini musical household. Contains pedagogical exercises and technical studies."
10. 1636	Valentini	Rome, Barb. Lat. 4395 <i>Ordine</i> (Rules for reading tablature in Italian; Tuning systems; General indications on performance practices; Intabulation methods; Organological indications; Correspondence between mensural notation and tablature or between different tablatures.
11. 1640	Kapsberger	Kapsberger ( <i>Libro IV di chitarrone</i> , 1640) Music for 14-course theorbo
12. 1650	Kircher	Athanasius Kircher ( <i>Musurgia Universalis</i> , 1650) Engraved plate showing plucked string instruments; General indications on performance practices; tuning systems.
13. ca. 1650	Valentini	Rome, Barb. Lat. 4433 <i>Il leuto anatomizzato</i> (Rules for reading tablature in Italian; Tuning systems; General indications on performance practices; Ornaments and other signs; Intabulation methods; Organological indications; Correspondence between mensural notation and tablature or between different tablatures

Sources 1,4,5,6 and 8 are all broadsheets, that is their contents are printed on a single, large sheet of paper. The Italians referred to this size as *carta volante*, and in Rome, where papal edicts were regularly posted on notice boards around the city, reading information from such sources would have been commonplace.<sup>84</sup> Jessie Anne Owens notes that music-related broadsheets survive from

<sup>84</sup> Rose Marie San Juan, *Rome: A City Out of Print* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

various European centres and goes on to list ten or so examples, ranging from the rudiments of music to the acquisition of the basic rules of counterpoint and to the playing of the lute.<sup>85</sup>

Owens suggests that these broadsheets could have been pinned to the wall in order that they could be regularly consulted. The image below (**Figure III-10**) represents the essential feature of the five lute-related broadsheets in **Table III-1** (it has been impossible to obtain images of any of the Roman sources). There are instructions for tuning, instructions for the fundamentals of solfeggio and deciphering the Guidonian hand, instructions for reading notes and where to find them on the fretboard, and instructions for the reading of rhythmic symbols. As already mentioned, in his treatise *Monochordo*, Valentini mentions a *foglio volante* printed in Rome in 1641 (now lost) on the topic of tuning the harpsichord and organ by way of a lute.<sup>86</sup> Valentini himself had a number of his own canons printed in this format.



**Figure III-11. Broadsheet containing lute instructions.**

Whilst instructions on reading tablature were indispensable for a basic understanding of the lute, topics such as intabulation, or making transcriptions of vocal works for the lute, were the provenance of more advanced players. This subject, of course, is fully explored in Valentini's *Ordine*

<sup>85</sup> Jessie Ann Owens, *Composers at Work* (Michigan: Oxford University Press, 1997), 75.

<sup>86</sup> Valentini mentions this in *Come l'autore si sia mossa a ritrovare nel presente monochordo la costituzione con toni e semitoni eguali, et qual ordine abbia tenuti* (Barb. Lat. 4338), f9 r.

and in *Il leuto anatomizzato*, and Cristoforetti is correct to note the indebtedness Valentini is to Galilei's *Fronimo*. Intabulation techniques are also discussed in source 2 (of the above table), via manuscript additions to Domenico Bianchini's 1546 print *Intabolatura de leuto*.

In addition to housing the two manuscript lute treatises of Valentini the Barberini Collection in the Vatican library also holds two fascinating commonplace books.<sup>87</sup> Rome, Ms. Barb. Lat. 4145, partly in the hand of Kapsberger, is a collection of short works for a 14-course theorbo. Victor Coelho is surely correct in seeing this as a teaching book: for example, a sample schedule of lessons, with dates, is given, there are short instructions in relation to music theory and similar instructions as to reading figured bass. Rome, Ms. Barb. Lat. 4180 is something of an anomaly, being a collection of French music, in an obviously French hand (Coelho notes the French style orthography) but written in Italian tablature on paper of clearly Roman origin. The strong French presence at the court of Urban the VIII's—witness *Gabriel Naudé* and Cardinal Jules Mazarin—was no doubt the genesis of this volume, and one would imagine much else. For Valentini's treatment of the French tuning see sections 11 and 12 in *Il leuto anatomizzato*.

In addition to the lute being used in the various ways described above, the lute was also used in various other 'private' environments, and especially as a didactic tool in aiding the development of the musical mind. John Griffiths, in a ground-breaking article from 2002 titled *The Lute and the Polyphonist*, explains how "... the lute was a fundamental part of the sixteenth-century domestic and urban soundscape... it was the lute that brought the polyphonic vocal repertory into the domestic environment and into the consciousness of many people who otherwise would have little opportunity to partake in it".<sup>88</sup> Griffiths says that the lute was used as a didactic tool, and that lute players who also wanted to compose for their instrument utilised the lute to help facilitate their craft.

As mentioned in the opening paragraph of this chapter and will be discussed in depth in the following, Valentini professes to the instruction of counterpoint created both extemporaneously (*alla mente*) and on chalk and slate (paper). With this in mind, it makes sense for Valentini to include a final section containing the rudiments of composition and counterpoint.

The aim of this chapter was to place *Il leuto anatomizzato* in its Roman orbit. Thanks to the above outstanding scholars, for having brought so much to this field of research, we see the dissemination of knowledge surrounding the centrality and function of the lute. One can see Valentini using *Il leuto anatomizzato* to instruct his students, with the lute as a tool. These lessons would teach the most important and fundamental aspects of playing, and instil the practical know-how to embark

---

<sup>87</sup> Many of Coelho's findings were exposed in his paper entitled "Two Seventeenth-Century Lute Books from the Vatican Library: Barb. Lat 4145 & 4180," presented at *Manuscripta: The twelfth St. Louis Conference on Manuscript Studies* in October, 1985. Coelho, "The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné," 95.

<sup>88</sup> John Griffiths, "The Lute and the polyphonist," *Studi Musicali* 31, no. 1 (2002): 92.



on a career as a performer in any of the many musical institutions in Rome – private chamber music making, extravagant theatrical spectacles, or grand solemn religious celebrations.

## IV. A Critical Commentary

### A. Origin and Scope of the Manuscript

*Ordine* (1636) and *Il leuto anatomizzato* (1650) were the second to last attempts at providing didactic lute rules, the last being contained in Filippo della Dasa's *Suonate di celebri autori per l'arcileuto francese* of 1759.<sup>89</sup>

*Ordine* is first mentioned in around 1642 in what would be the final draft of *Monochordo* (Barb. Lat. 4338), when Valentini is experimenting with his monochord and mentions having written *Ordine* six years prior. Patrizio Barbieri deduces that these experiments, and the compiling of the theoretical manuscripts were from the period between 1642 and 1645.<sup>90</sup> This manuscript is housed at the Biblioteca Apostolica Vaticana and begins:

It is been six years since I wrote a work, not yet given to the printer's, in which I demonstrate, and teach the way to intabulate on the Lute and to play transposed on all its frets.<sup>91</sup>

As mentioned in the previous chapter, the lute's role was significantly amplified across all spheres of music making, and therefore required to do more transposing – as was that of the theorbo and guitar. This would necessitate a consistent temperament which allows transpositions to any tonal centre, or any fret. An equal tempered instrument would be ideal for the task. Despite approaching equal temperament, the lute had not yet strictly reached it. For this reason universal transpositions aren't possible. David Dolata, in his excellent treatment of temperaments on lutes and viols<sup>92</sup>, also affirms that Valentini's contemporaries, be they the “common folk” or even “serious authors”, have gravely erred in asserting the equality of tones and semitones on the lute. Nevertheless, in *Monochordo* Valentini becomes an advocate for equal temperament, and the overall effect of *Il leuto* is to add further reasons why temperaments able to accommodate every key are practically necessary.

---

<sup>89</sup> Fabris, "Lute tablature instructions in Italy: A survey of the *regole* from 1507 to 1759," 41.

<sup>90</sup> Patrizio Barbieri, "Il temperamento equabile nel periodo frescobaldiano," in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, ed. Sergio Durante and Dinko Fabris (Florence: Olschki, 1986), 379.

<sup>91</sup> "Gia sono sei anni che Io composi un opera, non data ancora alla stampa, nella quale dimostra, et insegno il modo di intavolare nel Leuto et di sonare trasportato in tutti it tasti di esso", *Monochordo* (Barb. Lat. 4338), pg 24.

<sup>92</sup> David Dolata, *Meantone temperaments on lutes and viols* (Bloomington: Indiana University Press, 2016), 20.

In relation, Patrizio Barbieri hypothesizes that Valentini was “triggered” into conducting his experiments on temperaments by the outcome a certain public experiment<sup>93</sup> conducted in 1641 in which a harpsichord was tuned in an equal temperament and in unison with a lute. The manuscript containing these refutations is now found in the Archivio di Stato di Roma.<sup>94</sup> However, these events were left out of the final version of *Monochordo*. Valentini protested the procedure and outcome of the experiment. He also mentions that the person who tabled the results published a *foglio volante* (1641) listing the names of the musicians who vouched for the “perfect success” of the outcome. As the *foglio volante* is lost we’ll never know the names of the instigators in this altercation nor the object of Valentini’s rebuttals.

In Gregory Barnett’s essay *Tonal organization in seventeenth-century music theory*<sup>95</sup>, apart from citing a number of sources in which a methodical system of learning to transpose modes at any pitch is discussed and reasons why a transposition might take place – “either for the convenience of the singers or to play in consort with other instruments”, Barnett raises the crucial point of the use of a closed circular progression of harmonies being possible in equal and almost equal temperaments when discussing Werckmeister.<sup>96</sup>

All this said, *Ordine* and *Il leuto anatomizzato* present a working system for intabulating and playing transposed in any position regardless of the tuning – this includes transposing figured basslines for accompanying. Sometime before *Ordine* was condensed, spruced up and repackaged with a rather aesculapian title (indeed, the word “*anatomizzato*” makes comparison to medical texts in its pedantic and systematic exposition of information) Valentini must have witnessed local lutenists trying to deal with transposing during performance – as can be deduced from the quote on page 5 of this thesis taken from *Trattato musica* dealing with modes and their transpositions. We can’t be sure if Valentini witnessed lute players or archlute players – he doesn’t specify. It is also clear that

---

<sup>93</sup> “Valentini himself gave notice of a public experiment, during which a harpsichord had been tuned in unison with a lute. In this regard, Valentini claims to be the only one to have created a truly equal temperament on the harpsichord: he criticizes the procedure followed in the experiment, arguing that - contrary to common belief - luthiers do not position the frets at all using the rules of this division. In the same manuscript he adds that the presenter of this demonstration, in a paper he printed in Rome in 1641, had published a series of statements by musicians attesting to the perfect success of the experiment”. “... egli stesso dà notizia di un pubblico esperimento, nel corso del quale un cembalo era stato accordato all’unisono con un liuto. A tale riguardo, Valentini rivendica però di essere il solo ad aver realizzato sul cembalo un temperamento veramente equabile: egli critica infatti la procedura seguita nell’esperimento, sostenendo che – contrariamente alla comune credenza – i liutai non posizionano affatto i tasti avvalendosi delle regole di tale divisione. Nello stesso manoscritto aggiunge poi che l’autore di tale dimostrazione, in un foglio fatto da lui stampare a Roma nel 1641, aveva pubblicato una serie di dichiarazioni di musicisti attestanti la perfetta riuscita dell’esperimento.” Barbieri, “Il temperamento equabile nel periodo frescobaldiano,” 398.

<sup>94</sup> *Come l’autore si sia mosso a ritrovare nel presente monochordo la costituzione con Toni e semitoni eguali et qual ordine habbia tenuto.* Archivio di Stato di Roma, MS 368.

<sup>95</sup> Gregory Barnett, “Tonal organization in seventeenth-century music theory,” in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge University Press, 2002), 444.

<sup>96</sup> Barnett, “Tonal organization in seventeenth-century music theory,” 446.

instrument choice became more important as the seventeenth century progressed with the use of the 8-course lute seeing a steady decline by the middle of the century. Especially in Rome the 8- or even 10-course lute was being superseded by the archlute, the theorbo and guitar—the latter two being employed more and more often in a continuo role. Valentini seems to be preserving the antiquated practice of intabulating vocal music, and at the same time documenting the current practice of transposing a figured bassline. Nearly 70 years prior, Vincenzo Galilei gave the motivations for composing *Fronimo*, the benchmark treatise on intabulation and transposition. This undoubtedly shows Galilei documenting, and furthering, a current practice:

I myself am sometimes amazed at how there has never been anybody (of all those, in the profession of the lute, having succeeded in becoming almost divine) who has taught us the art and the rules of intabulating vocal music for the lute, which, however, the lute is the least imperfect instrument we have. Nor do I see any reason for this, except that maybe they [great players] thought it too lowly to teach certain small technicalities, necessary to be observed in this art, as for them it was sufficient to know perfectly how to do them... I have been ardently desirous of providing the world some betterment concerning music, and seeing it to be more deprived everyday of the art of intabulation<sup>97</sup>

Following is an examination of the thirteen sections of the manuscript, its meanings and implications, going through section by section elucidating on the main arguments covered and relative historical contextualisation.

Below are some of the terms used by Valentini through the manuscript that necessitated clarification:

*ordine* (singular) *ordini* (plural)<sup>98</sup>

*botte* (chord)

*chiave* (sonority)

*bquadro* (no flat in the key signature)

*bmolle* (one flat in the key signature)

*scale musicale* (chromatic scale showing the entire range of each *ordine*)

*andamento* (diatonic and simple progression, the gamut of each *ordine* without chromatic alterations)

*corda*<sup>99</sup> (string, single or double)

---

<sup>97</sup> “*Mi son tal'hora da me medesimo meraviglio come non vi sia stato alcuno, (di tanti che in questa professione sono riusciti quasi divini) che ci habbi insegnato l'arte, e le regole di Intavolare su'l Liuto, il quale pure di musica, di suoni, è il più perfetto instrumento c'habbiamo. Ne ci so vedere altra ragioni, se non che forse gli paresse cosa troppo bassa ad insegnare certe minutie così fatte, ch'intorno à questa arte sono necessarie da osservarsi, e bastasse loro sapere perfettamente farlo... sono tuttavia stato d'ardentissimo desiderio accesso di fare al mondo alcuno giovamento intorno alla musica, e vedendo ogni giorno più depravarsi dett'arte de l'intavolare*”, *Fronimo*, 1568, Scotto, 5.

<sup>98</sup> The Italian dictionary *Treccani* defines *ordine* as; a regular arrangement of several things placed one in relation to the other, according to an organic and reasoned criterion, responsive to practicality, opportunity, harmony etc.

<sup>99</sup> The standard modern practice is to use “course” when discussing the strings of the members of the lute family, whether they are single or double strings. The modern Italian usage of “corda” is analogous to Valentini’s usage. When discussing the classification of lutes according the number of courses, the English



*casella* (when intabulating, the division of each stave of music into bars of 2, 3, 4 beats with the notes and intabulation aligned directly beneath)

The manuscript sections are divided into the following:

1. *To the virtuous reader*, f1 r.- f1 v.
2. *The Ordini*, f2 r.- f15 v.
3. *Recommendations pertaining to the cadences described in the present work*, f15 r.- f17 r.
4. *Considerations concerning the chords or sonorities described in the present work; in order to play above a part, namely, above the Bass*, f17 r.- f18r.
5. *Advice regarding the note D sol re with bquadro as well as bmolle, and regarding the note A la mi re with bquadro, and regarding that of G sol re ut with bmolle*, f18 r.- f18 v.
6. *Advice regarding the Aria di Ruggiero*, f18 v.
7. *Rules and manner of intabulating on the lute*, f19 r.- f23 v.
8. *Considerations on the principal chords or sonorities of the lute*, f23 v.- f24 r.
9. *Rule for re-intabulating*, f24 v.- f25 r.
10. *On the difference that is found between the lute of eight courses of strings, and the theorboed and archlute, and others, and of their tuning*, f24 v.- f25 r.
11. *On the three sorts of lute tablature, namely, the Italian, Neapolitan, and the French*, f26 v.- f26 r.
12. *About a certain French tuning of the lute called B flat*, f28 r.- f29 v.
13. *The art of refined counterpoint*, f30 r.- f33 v.

## **B. Section One (f1 r.- f1 v.): “To the virtuous reader” (Transl. p.2)**

Music was practised by the Ancients in three genera of melody. They were diatonic, chromatic and enharmonic... On the lute which is commonly used... the enharmonic genus has no place, it not being used in our century in the manner that it was used in antiquity, by reason for its awkwardness, it would be necessary to divide the frets of a semitone in two, in order to distinguish the intervals of a minor diesis<sup>100</sup>

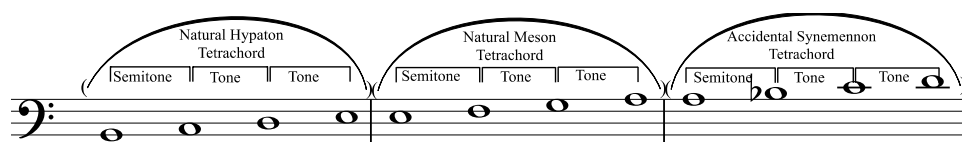
Valentini’s opening remarks on the Ancient Greek genera, particularly the use of the enharmonic genus on the lute and shows him doubling down on his position which he had been postulating since the inception of his *ordini* (1636).

---

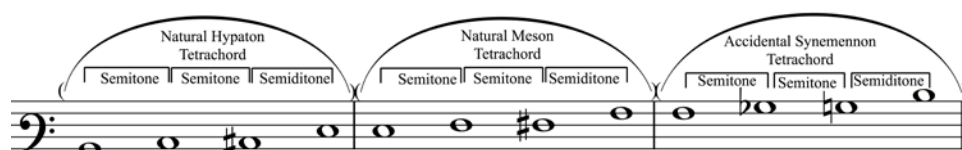
standard is to use 8-course lute, 10-course lute etc. The Italian equivalent is “*liuto a 8 ordini di corde, a 10 ordini di corde etc.*” This is congruent with Valentini’s usage.

<sup>100</sup> “Fù dagli Antichi esercitata la Musica in tre Generi di Cantilene, che sono Diatonico, Cromatico et Enharmonico... Nel Leuto che ordinariamente si usanon havendo luogo il Genere Enharmonico, si per non usarsi in questo nostro secolo in quella maniera, che si usava nell’antica età, come anco per la difficoltà sua, essendo che sarebbe necessario dividere in due tasti; i tasti de semitoni per distinguere et haverne gl’intervalli et i tasti delli minori Diesis proprij di esso Genere Enharmonico”, *Il leuto anatomizzato*, f

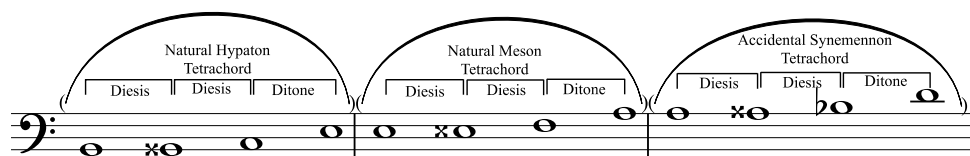
This subject caused considerable discussion amongst musicians and academics in post-tridentine Rome. These genera: diatonic, chromatic and enharmonic, are illustrated in **Figure IV-1** below which are show on the first folio of *Il leuto* [and in caption]. Note the interval between the first and second note of each tetrachord in the enharmonic genus. Valentini says this interval is not possible, as one or more frets of the lute would need to be split in order to create the interval.<sup>101</sup>



Diatonic genus



Chromatic genus

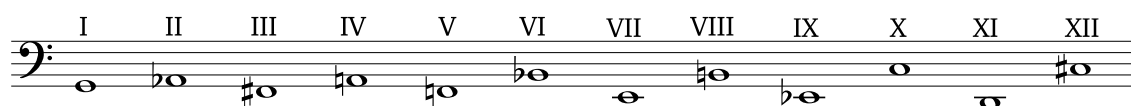


Enharmonic genus

**Figure IV-1. Three genus used by ancients *Il leuto anatomizzato*, f. 1r.**

### 1. What is an Ordine?

A caveat is warranted here at the outset, and that is that pitch in relation to note names on the lute is relative. An *ordine* can best be understood as one of twelve “displacements” between note name and the pitch of the lute. It is not analogous to a mode or scale, but instead a changeable conceptualization between the notes on the staff and where they would normally be found on the lute. The name of a particular *ordine* comes from its position in an order of intervals according to an alternating chromatic schema (**Figure IV-2**).



**Figure IV-2. Alternating chromatic schema of transpositions.**

<sup>101</sup> For a recent treatment of the subject see; Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik : Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Basel: Schwabe, 2013).

The example that Valentini supplies for each transposition is demonstrated in the realisation of an *Aria di Ruggiero*. He shows the bass starting on G for each example, or not transposed. For consistency, I too will use G as a reference. The pitch of each note in the above schema represents the pitch of the lute in relation to the untransposed G or *I ordine*. *II ordine* is semitone above the G, *III ordine* is a semitone below the G etc. The size or pitch of the lute is also of significant importance, and may ultimately determine which *ordine* to use so that the performance is “rendered” comfortable for both lutenist and those who are being accompanied.

Knowing how and when to transpose has a number of contributing factors, they are: style, vocal register, dimension and tuning of the lute, and technique and experience of the player<sup>102</sup>. From *Ordine* (Barb. Lat. 4395) Valentini provides a case in point as to why one would transpose, and how his *ordini* are to function:

... we will now give some advice if it were to happen that when playing above a bass line, the notes of which were to go to the [upper] extreme, in a way that playing such chords for the novice would be uncomfortable, for reason of not having the skills of an expert player, he could play these at the octave lower, as long as these notes were the lowest of the composition [...], therefore this would become easier and would not displease the ear. We say that with the first *ordine*, as with the following eleven Ordini, one can intabulate, and play any work with any part in any clef, such as a piece composed of bass, tenor, alto and soprano; or with tenor, alto and soprano; or with tenor and alto; or with just tenor [...] For example, if a composition with bquadro was composed with the bass in an F-fa-ut clef on the third line, the tenor with a C-sol-fa-ut clef on the third line the alto with a C-sol-fa-ut clef on the second line, and the soprano with a G-sol-re-ut clef on the second line, this composition can be played and intabulated in this our first Ordine in its natural tone with bquadro, but on a lute larger than normal might result more comfortable to sing in the *tono corista*, but if it is too high for the human voice and uncomfortable for the player, as the notes are on the highest frets of the lute, for ease he can play and intabulate transposed using any of the following *ordini*, in any way that is comfortable...<sup>103</sup>

As I have pointed out on page 5 (note 22), Valentini says that a transposition at the fourth above or at the fifth below was standard when there is flat in the key signature, and the piece is in “*chiavi*

<sup>102</sup> Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine* (facsimile introduction), 15.

<sup>103</sup> “... daremo alcune avvertenze con dire che se accadesse nel sonar sopra un basso, che le note d’esso andassero nell’estremo di maniera che a qualche principiante fusse comodo il sonarle con le loro botte proprie per non havere quella pratica che conviene ad esperto sonatore, le potrà sonare con botte all’ottava bassa, mentre però esse note sieno le più gravi della compositione [...] onde in tal modo gli tornerà commodo e punto non dispiacerà all’udito. Diremo anco che tanto con questo primo Ordine, quanto con li Undici Ordini seguenti, si può intavolare, e sonare qualsivoglia opera con qualsivoglia parte et chiave, come le opere composte con Basso, Tenore, Alto e Canti o vero con Tenore, Alto e Basso, o con Tenori et Alti, o veramente con Tenori soli [...] per esmpio, se una compositione per bquadro fusse composta nel Basso con la chiave di F-fa-ut in terza riga, nel Tenore con la chiave di C-sol-fa-ut in riga terza, nell’Alto con la chiave di C-sol-fa-ut in seconda riga, et nel soprano con la chiave di G-sol-re-ut medesimamente in seconda riga, essa compositione si potrebbe ancora sonare et intavolare in questo primo Ordine nel suo tono naturale per bquadro, et in un Lauto grande oltre l’ordinario qual tornerebbe commodo a cantarsi al Tono Corista, et tornando forse troppo alto per le voce humana et scommodo per il sonatore venendo le voci alte negli ultimi tasti di esso Lauto per commodità si potrà sonare et intavolare trasportato nell’altri ordini seguenti [...] in qualsivoglia maniera comodo [...]”, from *Ordine, il quale serve a sonare, et intavolare nel Lauto*, (Barb. Lat 4395), 10.

*ordinarie*” or standard clefs. This practice seems consistent also in *Il leuto anatomizzato* as we will see below.<sup>104</sup>

Thanks to the research done by Barbieri<sup>105</sup> et al., we can safely affirm that transposition was an expected practice, and might well have to be done on the whim of the singer or director of the performance. On page 64 of *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429) Valentini offers some advice for the inexperienced plucked string and keyboard players in relation to transposing. After giving an extensive lesson to singers on how transpose the modes, states:

But for the inexperienced player who doesn't have the wherewithal to play the transpositions which are said above, it would be of much usefulness to play the bassline with all the sharps and flats in the key signature, and for the singers, in order to not confuse them, we give them the part with the ordinary clefs that are used, and with their ear they sing according to the pitch of the instrument, thus they will sing at the transposition required”.<sup>106</sup>

This seems to be one of the *reasons* to conceive such a foreboding treatise for lute players. If a lute player is commanded to “...play at the interval required... with all the sharps and flats in the key signature”, then a how-to systematic tutor would surely be of use. *Ordine* and *Il leuto* (as well as *Trattato musica* for singers) supplied the pragmatic instructions in order to carry out such transposing operations.

I think it is important to mention two examples: Sylvestro Ganassi's *Regola rubertina*<sup>107</sup> and Aurelio Virgiliano's *Il dolcimelo*.<sup>108</sup> The former, in reference to tuning and transposition is treated in *The Music for Viola Bastarda* by Jason Paras, and demonstrates to the solo performer, or indeed the entire consort, how and when to transpose – at sight– and also how to perform diminutions in the *bastarda* style. Interestingly, Paras posits that “... most viola da gamba players were also lutenists”, and that “Viola da gamba technique was usually modelled on lute technique, and the connection between the two instruments was close enough that the viola da gamba was originally considered to be a *bowed lute*”.<sup>109</sup> Ganassi lays out the most common tunings between instruments of the standard

---

<sup>104</sup> For further on the subject see Herbert Myers, "Pitch and Transposition," in *A performers guide to seventeenth-century music*, ed. Stewart Carter and Jeffery Kite-Powell (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 387.

<sup>105</sup> Patrizio Barbieri, "'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837)," *Recercare* 3 (1991).

<sup>106</sup> "... ma per il sonatore non tanto esparto, che non gli bastasse l'animo di sonarle [transpositions] negl'intervalli che gli sono detti, et gli fusse di maggior facilità il sonare li bassi continui co'gli accidenti dei semitoni et b molli... et alli cantante, per non metterli in confusione gli daremo le parti scritte nelle chiavi, che ordinariamente si usano, quali col orecchio secondando il suono dell'instrumento le veranno a cantare trasportato nell'intervallo da noi desiderato. *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429), 64.

<sup>107</sup> Sylvestro Ganassi, *Regola reubertina and Lettione seconda*, trans. Richard Bodig (Artarmon: Saraband Music, 2002).

<sup>108</sup> Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, 1600, Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

<sup>109</sup> Jason Paras, *The music for viola bastarda*, ed. George Houle and Glenna Houle (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 3.



viola consort: *basso, tenore/alto, soprano* (see Paras for details on the tunings used by Ganassi). Depending on the tuning, Ganassi instructs his reader how to transpose written music first up one tone, and then another. Ganassi incorporates the word *ordine* to nominate a transposition. For example “*Ordine secondo in propieta de be molle*” for a transposition up of one tone, due to the presence of a b-flat in the notation. The transposition of a second he calls “*Terzo ordine de la propieta de musica finta*” as his notation now incorporates a b-flat and an e-flat, the latter note extending beyond the range “*musicha recta*” into that of “*musicha finta*”.<sup>110</sup>

Aurelio Virgiliano also utilises the term *ordine* when referring to a set or order of transpositions. In his unfinished manuscript, he provides tables for viol ensembles and wind ensembles which demonstrate transpositions within the range of an octave. In these charts, Virgiliano calls the following transpositions *Ordini primi*: a tone up, at pitch, a tone down, and a third down. These are associated with the low clefs. His *Ordini secondi*, which are associated with high clefs, denote these transpositions: a fourth, fifth, sixth, and seventh down.<sup>111</sup> Unfortunately, we are to remain bereft of Virgiliano’s explanation of how to tune and make transpositions on the theorbo, guitar and lute. Gregory Barnett<sup>112</sup> cites another interesting example of systematic transpositions, found in Lorenzo Penna’s *Li primi albori musicali* (1672). In relation to organ playing, Penna helps the *scholare* navigate around the circle of fifths using his *quattro Ordini di cadenze* (four orders of cadences). These cadences are divided into *ordini* based on whether they: rise or fall a fourth or a fifth, fall a major or minor second, contain major or minor sixths, contain a major or minor third and the type of cadential embellishment used in the upper parts. To note, is that Penna explains his terminology like this:

It is called circular, or wheel, because as you go through all the cadences, and without realising, you return to the first cadence.<sup>113</sup>

As mentioned in the introduction, Vincenzo Galilei’s *Fronimo*<sup>114</sup> seems to be the most analogous to *Il leuto* in terms of the subject matter and breadth of didactic material covered. In relation to transposition, Galilei uses a series of what he calls *poste*. Each of these 12 *poste* presents a transposition—or a rethinking of the note names in relation to courses and frets of the lute (see **Table IV-1**). If we start with Galilei’s first *posta* (represented as 20 notes G<sub>2</sub>-E<sub>4</sub>), it is analogous (apart from range) to Valentini’s first *ordine* – a true representation of the notes as they sound on the fret board

<sup>110</sup> Paras, *The music for viola bastarda*, 21.

<sup>111</sup> Myers, "Pitch and Transposition," 387.

<sup>112</sup> Barnett, "Tonal organization in seventeenth-century music theory."; Penna, *Li primi albori musicali: Per li principianti della Musica Figurati*

<sup>113</sup> *Si chiama Circolo, ò Ruoto, perche girando vâ per tutte le Cadenze, e non accorgendosene, fà ritorno alla prima Cadenza* Penna, *Li primi albori musicali: Per li principianti della Musica Figurati* 166.

<sup>114</sup> Vincenzo Galilei, *Il Fronimo* (1584), trans. Carol MacClintock (Stuttgart: Hässler Verlag: Musical Studies and Documents, 1985).

i.e. in the natural tone without transposition. Galilei's second *posta* is the same as the first but containing b-flats. It is important to remember that like Galilei's *poste*, the first and last note of the *ordini* are not thought of as principals or finals, like in the modes. This 'gamut' simply contains all the notes of that particular transposition available on a standard lute. For example, a movable diatonic scale of a certain number of notes – a greater range simply affords more notes.

**Table IV-1. Galilei's 12 *poste* and Valentini's 12 *ordini*.**

<i>12 Poste</i>	<i>Transposition (lute sounds)</i>	<i>Ordine</i>
<i>Posta Prima</i>	Natural tone, no transposition (bquadro)	I
<i>Posta Seconda</i>	Natural tone, no transposition (bmolle)	X
<i>Posta Terza</i>	↓ <b>M2</b> with bquadro, lowest note C (6 <sup>th</sup> course, 3 <sup>rd</sup> fret)	V
<i>Posta Quarta</i>	↓ <b>M2</b> with bmolle, lowest note B $\flat$ (6 <sup>th</sup> course, 1 <sup>st</sup> fret)	VI
<i>Posta Quinta</i>	↓ <b>P4</b> with bquadro, lowest note C (6 <sup>th</sup> course open)	XI
<i>Posta Sesta</i>	↓ <b>P4</b> with bmolle, lowest note C (6 <sup>th</sup> course open)	I
<i>Posta Septima</i>	↓ <b>P5</b> with bquadro, lowest note D (6 <sup>th</sup> course open)	X
<i>Posta Ottava</i>	↓ <b>P5</b> with bmolle, lowest note D (6 <sup>th</sup> course open)	V
<i>Posta Nona</i>	↑ <b>M3</b> with bquadro, lowest note E (6 <sup>th</sup> course open)	III
<i>Posta Decima</i>	↑ <b>M2</b> with bmolle, lowest note F (6 <sup>th</sup> course open)	XI
<i>Posta Undecima</i>	↓ <b>M3</b> with quadro, lowest note C (6 <sup>th</sup> course 1 <sup>st</sup> fret)	IX
<i>Posta Duodecima</i>	↑ <b>P5</b> with bmolle, lowest note F (5 <sup>th</sup> course open)	I

The true value of Valentini's *ordini* can be best understood when performing transposed with other musicians. When performing a lute transcription as a solo, the pitch is arbitrary, however, Galilei warns the novice that "...when you intabulate music according to these positions, see that their ranges are graceful and not inconvenient and without beauty".<sup>115</sup> Similarly, for a capella singing, when no other instrument is present, pitch is equally arbitrary. For lute players, Galilei alludes to further transposition options, other than his twelve, but insists "... I could indeed give you others, different from these; but since intelligent people consider them superfluous rather than useful, I will be silent about them".<sup>116</sup> So, as can be seen Galilei's 12 *poste* do not account for transpositions on the twelve semitones that make up the octave (as do Valentini's), but represent the more common transpositions of his own era.

To clarify Valentini's thought process, we will take G (6<sup>th</sup> course open) as our point of departure. Standard modern clefs will also be used. Valentini's range here however, is not representative of the true range of the lute. Valentini's instrument spans a theoretical four octaves!

To find the notes of each *ordine* a transposition is made according to the schema above on page 49. In the case of the first *ordine* with *bquadro*, the lute plays off the page as is. To find its *bmolle*, from the new interval a downward transposition of a 4<sup>th</sup> is made. Given the first *ordine* is

<sup>115</sup> Galilei, *Il Fronimo* (1584), 41. "... nel intavolar le musiche, secondo questi modi, fare, che gli estremi loro, venghio commodi, & con gratia, & non incomodi, & senza alcuna vaghezza". *Fronimo*, 11

<sup>116</sup> Galilei, *Il Fronimo* (1584), 39. "... vene potrei ben dare alcuni altri differenti da questi ma per essere reputati da gl'intelligenti piu supersticiosi che utili o necessarij, gli taccio", *Fronimo*, 10.

without transposition, the lute, as would instinctively do, play down a fourth. So, if one is undertaking a transposition of a major third down with *bmolle*, where the starting note (tonal centre) will be E-flat, one would use the notes found in the *andamento* of the second *ordine* to play/intabulate single lines, sounding at the desired interval. Note, the interval between the natural tone and the transposition with bquadro is the interval found in the index of transpositions. These complexities are laid out in **Table IV-2** and **Table IV-3** below.

**Table IV-2. Illustrated table of transpositions.**

The image shows the first two systems of the table. System I (I Ordine) consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). It shows three measures. The first measure has a natural sign (NT) above the treble staff and a downward arrow labeled 'P4' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff. System II (II Ordine) also has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has an upward arrow labeled 'm2' above the treble staff and a downward arrow labeled 'M3' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff.

*I Ordine* No transposition with bquadro, ↓P4 with *bmolle*; *II Ordine* ↑m2 with bquadro, ↓M3 with *bmolle*.

The image shows the next two systems. System III (III Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has a downward arrow labeled 'm2' above the treble staff and an upward arrow labeled 'tritone' below the bass staff. The second measure has a sharp sign (#) above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff. System IV (IV Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has an upward arrow labeled 'M2' above the treble staff and an upward arrow labeled 'M6' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff.

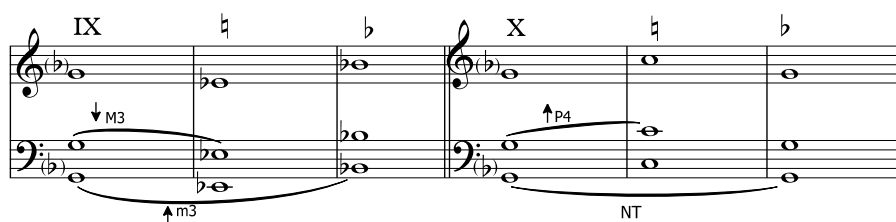
*III Ordine* ↓m2 with bquadro, ↑tritone with *bmolle*; *IV Ordine* ↑M2 with bquadro, ↑M6 with *bmolle*.

The image shows the next two systems. System V (V Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has a downward arrow labeled 'M2' above the treble staff and an upward arrow labeled 'P4' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff. System VI (VI Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has an upward arrow labeled 'm3' above the treble staff and a downward arrow labeled 'M2' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff.

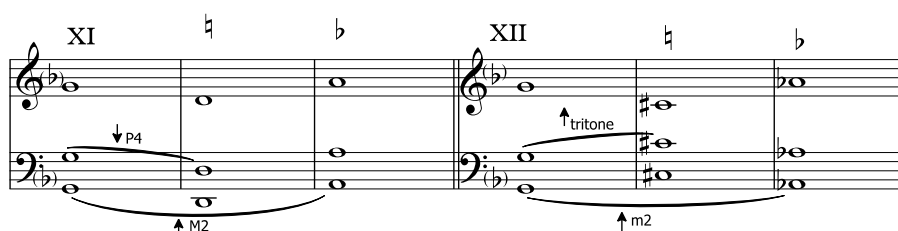
*V Ordine* ↓M2 with bquadro, ↑P4 with *bmolle*; *VI Ordine* ↑m3 with bquadro, ↓M2 with *bmolle*.

The image shows the final two systems. System VII (VII Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has a downward arrow labeled 'm3' above the treble staff and an upward arrow labeled 'M3' below the bass staff. The second measure has a natural sign above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff. System VIII (VIII Ordine) has two staves with a key signature of one flat. It shows three measures. The first measure has an upward arrow labeled 'M3' above the treble staff and a downward arrow labeled 'm2' below the bass staff. The second measure has a sharp sign (#) above the treble staff. The third measure has a flat sign (b) above the treble staff.

*VII Ordine* ↓m3 with bquadro, ↑M3 with *bmolle*; *VIII Ordine* ↑m2 with bquadro, ↓M2 with *bmolle*.



IX Ordine ↑m3 with bquadro, ↓M3 with bmolle; X Ordine ↑m2 with bquadro, ↓M2 with bmolle.



XI Ordine ↓P4 with bquadro, ↑M2 with bmolle; XII Ordine ↑ tritone with bquadro, ↑m2 with bmolle.

**Table IV-3. Valentini's table of transpositions f1 v.**

Index of the Transpositions both with b quadro and with b molle contained in the following twelve <i>ordine</i> , with which (including the playing of the natural tone) one can play on the Lute transposed in fifty ways.	
To play in the natural tone	with ♭ see first <i>ordine</i>
	with ♮ see tenth <i>ordine</i>
At a semitone above	with ♭ see the second <i>ordine</i>
	with ♮ see the twelfth <i>ordine</i>
At a semitone below	with ♭ see the third <i>ordine</i>
	with ♮ see the eighth <i>ordine</i>
At a tone above	with ♭ see the fourth <i>ordine</i>
	with ♮ see the eleventh <i>ordine</i>
At a tone below	with ♭ see the fifth <i>ordine</i>
	with ♮ see the sixth <i>ordine</i>
At a minor third above	with ♭ see the sixth <i>ordine</i>
	with ♮ see the ninth <i>ordine</i>
At a minor third below	with ♭ see the seventh <i>ordine</i>
	with ♮ see the fourth <i>ordine</i>
At a major third above	with ♭ see the eighth <i>ordine</i>
	with ♮ see the seventh <i>ordine</i>
At a major third below	with ♭ see the ninth <i>ordine</i>
	with ♮ see the second <i>ordine</i>
At a fourth above	with ♭ see tenth <i>ordine</i>
	with ♮ see the fifth <i>ordine</i>
At a fourth below	with ♭ see the eleventh <i>ordine</i>
	with ♮ see the first <i>ordine</i>
At a tritone above	with ♭ see twelfth <i>ordine</i>
	with ♮ see the third <i>ordine</i>
At a tritone below	with ♭ see twelfth <i>ordine</i>
	with ♮ see the third <i>ordine</i>



At a fifth above	with $\natural$ see the eleventh <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the first <i>ordine</i>
At a fifth below	with $\natural$ see the tenth <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the fifth <i>ordine</i>
At a minor sixth above	with $\natural$ see the ninth <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the second <i>ordine</i>
At a major sixth below	with $\natural$ see the sixth <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the ninth <i>ordine</i>
At a minor seventh above	with $\natural$ see the fifth <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the sixth <i>ordine</i>
At a minor seventh below	with $\natural$ see the fourth <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the eleventh <i>ordine</i>
At a major seventh above	with $\natural$ see the third <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the eighth <i>ordine</i>
At a major seventh below	with $\natural$ see the second <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the twelfth <i>ordine</i> e
At an octave below	with $\natural$ see the first <i>ordine</i>
	with $\flat$ see the tenth <i>ordine</i>
At an octave above	with $\natural$ see the statement in first <i>ordine</i>
	with $\flat$ one can use the tenth <i>ordine</i> with same explanation of the first <i>ordine</i>

From this reasoning Valentini writes his ‘index of transpositions’. This index can be used to find the frets of the lute for each transposition within each *ordine*. Using the schema, we arrive at XII *ordine* at a tritone below. To get the remaining transpositions, we travel in the opposite direction from the first interval. For example,  $\uparrow P5 = XI$  *ordine*,  $\downarrow P5 = X$  *ordine* etc. Thus, we arrive at fifty transpositions, as per **Table IV-3** above.

## C. Section 2 (f2 r.- f15 v.): “*The ordini*” (Transl. p.6)

### 1. Clefs

For singers as well as instrumentalists, practicality would dictate that not all transpositions are possible all the time. A transposition is only practical when the range and ambitus permit it. For example, an octave transposition downward works when there are high clefs (voices), and conversely, an upward one when the clefs are low.

Composers between the fifteenth and seventeenth centuries composed using a number of cleffing systems: not only in the usual “natural clefs” or “*chiavi madri*” (F1, C2, C3, C1), but also in the so-called “transposed clefs”, known since the nineteenth century as “*chiavette*”,<sup>117</sup> plus mixed clefs (G2, C4, F3, F5, F6, F7). Falling into disuse at the end of the sixteenth century and only being observed by Roman composers and singers of the Papal choir until nineteenth century, enduring in part due to formality in the face of the “*stile diatonico osservato alla Palestrina*”, but also to show

<sup>117</sup> Barbieri, ““Chiavette” and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837),” 5.

their deep dedication to the contrapuntist tradition.<sup>118</sup> The use of the *chiavette* in *Il leuto* might be a testament to Valentini's dedication to the Roman school of composition. These *chiavette* were designed as a notational device, and there was the expectancy that the music would be performed lower.

Adriano Banchieri, in his 1601 publication *Cartella*,<sup>119</sup> informs his readers that with high clefs without a flat for instruments, the music was to be transposed down a fifth and a flat added; conversely, in high clefs with a flat, the music is to be transposed down a fourth and the flat removed. As already mentioned however, Valentini requires the lute to transpose down a fourth in the presence of a flat.

It is true that singers do not essentially need to use the pitch names of the notes they are singing, knowing where the semitones are placed is enough. However, their comfort must first and foremost be considered when instruments and voices are combined. As Jeffery Kurtzman points out "One of the primary justifications for transposition is to accommodate the ranges of the singers, and these ranges, in terms of notes are directly dependent on the pitch standard in use at any given time".<sup>120</sup> This must be considered judiciously when considering that the *corista* or 'set pitch' in Rome (at least the organs in St. Peter's) were tuned to around  $a'=384$ .<sup>121</sup> Elsewhere Kurtzman tackles the question of *chiavette* and transposition:

Thus, *chiavette* came to mean transposition in the modern sense, although in the 16<sup>th</sup> century they would have probably have been thought of only as a convenient manner of maintaining consistency between chant and polyphonic notation; the lower sounding pitch was simply the natural consequence of composing polyphonic settings in the seventh and eighth modes. It was only in the 17<sup>th</sup> century, with the advent of the organ continuo and other accompanying instruments that the practice of performing compositions in high clefs at a lower sounding pitch actually came to be described in terms of transposition in theoretical treatises. The reason is obvious; the addition of notated instrumental parts introduced the problem of repositioning the notated pitches in relation to a tuned keyboard or fretted instrument with relatively fixed pitch, i.e., instruments led to 'transposition' in the modern sense. Before the introduction of notated instrumental parts, whether published or written out from vocal parts by the organist or other instrumentalist, singers merely sang at whatever level was comfortable, without having to think in terms of 'transposition'.<sup>122</sup>

Kurtzman's useful observation can be applied to Valentini's *ordini*. Instead of bamboozling the lute player with sharps or flats (Valentini seems to be suggesting that accidentals were added to

---

<sup>118</sup> Barbieri, "'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837)," 15.

<sup>119</sup> Adriano Banchieri, *Cartella overo regole utilissime a quelli che desiderano imparare il Canto Figurato* (Venice: Vincenti, 1601), 22-23.

<sup>120</sup> Jeffrey Kurtzman, "An aberration amplified," *Early music* 13 (1985): 75.

<sup>121</sup> Myers, "Pitch and Transposition," 380. See also Barbieri, "'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837)." and Patrizio Barbieri, "Corista, chiavette e intonazione nella prassi Romana e Veneto-Bolognese del tardo Rinascimento," *Ruggero Giovannelli, atti del convegno internazionale di studi* (1992).

<sup>122</sup> Jeffrey Kurtzman, "Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic magnificats of the 16th century," *Early Music* 22, no. 4 (1994): 652.

the key signature to aid in the performing the transpositions as shown in *Trattato musica*), let him just rethink the music in terms of ‘repositioning the notated pitch’.<sup>123</sup> In addition, the tablature system makes the representing of the repositioned notes easier.

As can be seen in **Table IV-4** a total of 10 different clefs are used. Here we see the ‘*quattro modi*’ or four ways of transposing. From high clefs we transpose down, and from low clefs we transpose up.

Note that Valentini uses an unusual clef, an F7, found in the third and fifth *ordine* when transposing upward a major and minor 7<sup>th</sup>. The F7 clef is used to demonstrate the upward transposition of the *arie di Ruggiero* of the third, fifth and sixth *ordine*. He helps to orientate the reader by indicating where the G-ut is located. The F6 is also used, and is found also in Michael Praetorius’s *Syntagma musicum* when he is discussing the ranges of trombones and oboes. Here too, Praetorius helps to orientate the reader through these clefs by pointing out where the G-ut is found.<sup>124</sup>

**Table IV-4. Clef combinations and the possible transpositions for each.**


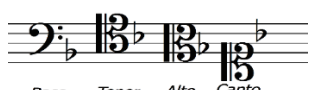
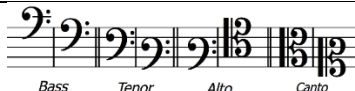


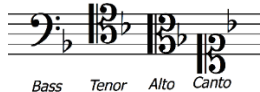
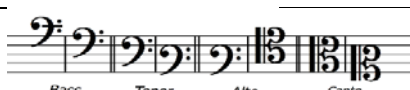

<i>I Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
Natural Tone		↓P4	
↑8		↑P5	
↓8			
<i>II Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↑m2		↓M3	
↓M7		↑m6	
<i>III Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓m2		↓Tritone	
↑M7		↑Tritone	

<sup>123</sup> Transposition is covered extensively Valentini’s manuscript *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429). A translation and thorough examination of this work will provide important details on the discussion and treatment of transposing. I hope to carry this out in the near future.

<sup>124</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum III* (Wittenburg, 1619), 159,61,92.

<i>IV Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↑M2		↓m3	
↓m7		↑M6	
<i>V Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓M2		↓P5	
↑m7		↑P4	
<i>VI Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↑m3		↓M2	
↓M6		↑m7	
<i>VII Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓m3		↑M3	
↑M6		↓m6	
<i>VIII Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↑M3		↓m2	
↓m6		↑M7	
<i>IX Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓M3		↑m3	
↑m6		↓M6	
<i>X Ordine</i>	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↑P4		Natural Tone	
↑P5		↓8	



XI Ordine	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓P4		↑M2	
↑P5		↓m7	
XII Ordine	<i>bquadro</i>		<i>bmolle</i>
↓Tritone		↑m2	
↑Tritone		↓M7	

## 2. Scale Musicale

After the treatment of clef combinations, the next image in each *ordine* is a *scale musicale*. The transposition represents only the first two ‘ways’. Valentini explains why he only shows two transpositions, in all the *ordini*, by stating “... leaving out, for brevity, describing the musical scales with *bquadro* at the octave above, and with *bmolle* and the fifth above. These scales which we have left out can easily, with the knowledge of the two mentioned above, be extended upon by the diligent and studious player, if needed”.<sup>125</sup> This means finding their equivalent by going the opposite direction to find their octave, higher or lower. The *scale musicale* is a chromatic scale covering just over four octaves (52 semitones), as illustrated in **Figure IV-3**. Below are its characteristics:

- Two staves with lute tablature in the centre: the first with *bquadro*, the second with *bmolle*, use of *chiavette*
- Names given to notes as to their position on the stave in the natural tone
- The lute required is an 8-course lute in G, the interval between the 8<sup>th</sup> and the 7<sup>th</sup> course is a major second, then standard lute tuning
- The interval of the transposition is shown between the note name on the stave and the sounding note of the lute
- Tablature shows same pitched notes of different strings
- Tablature always represents the difference in pitch regarding the transposition
- Difference between *bquadro* and *bmolle* is always a ↓P4
- The range of each scale is 52-53 semitones

<sup>125</sup> “...tralasciando per causa di brevità di descrivere le scali musicali per *b quadro* all’ottava sotto e sopra, et per *bmolle* alla Quinta sopra. Quali scale da noi tralasciate per se stesso con la cognitione della due sopradette facilmente le potrà estendere il diligente studioso sonatore, caso gli bisognassero”. *Il leuto anatomizzato*, f.2 r.

*Musical Scale for the Lute played with b quadro in the Natural tone*

C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

*Strings of the Lute played with b quadro in the Natural tone and with b molle at the fourth below*

F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

*Musical scale for the Lute played with b molle at the fourth below*

F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G

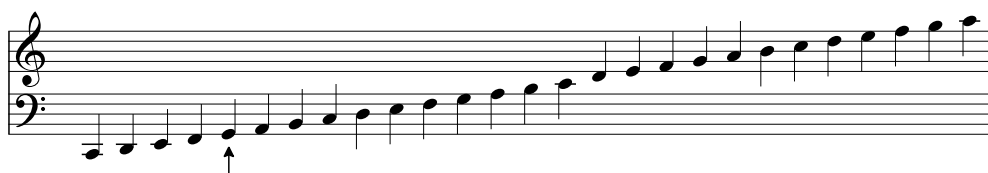
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

**Figure IV-3. Scale Musicale from the first ordine, f. 2r.**

### 3. *Andamento*

The *andamento* represents a diatonic scalar progression, and the player uses it to improvise a single part. The transposition is expressed through the difference between the notes on the stave and the tablature. This is used, presumably, to not confuse the lute pleyer “with a deluge of sharps and flats”. The scale is analogous to Valentini’s first mode<sup>126</sup> in the natural tone (untransposed) starting on G, the II *ordine*’s *andamento* is analogous to his first mode transposed at a semitone up (starting on G sharp), etc.

Again, the lute is intabulated at the pitch of the transposition. Below (**Figure IV-4**) is a transcription of the lute tablature in notation, or the pitch of the lute once the transposition has been made. In order to more clearly show each transposition, the note G has been shown with an arrow, and can be followed through each *ordine*. The starting note of each *andamento* does not represent the ‘starting note’ of each a scale, it simply shows the lower range of the instrument.



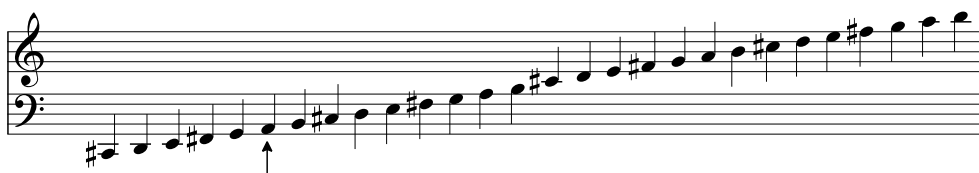
I Ordine Natural tone/↓ P4 bmolle (27 notes)



II Ordine m2↑ bquadro/↓ M3 bmolle (28 notes)



III Ordine ↓ m2 bquadro/↓ tritone bmolle (26 notes)



IV Ordine ↑ M2 bquadro/↓ m3 bmolle (28 notes)



<sup>126</sup> Mode in this case refers to those outlined in his treatise *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429)

V Ordine ↓ M2 bquadro/↓ P5 bmolle (26 notes)



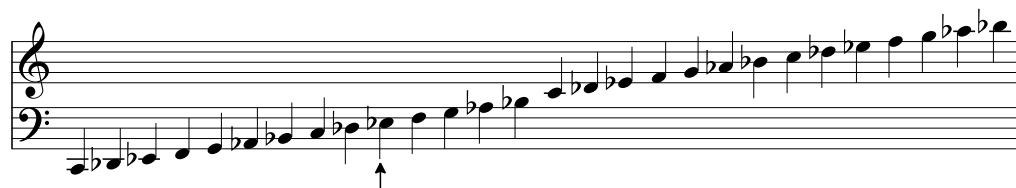
VI Ordine ↑ m3 bquadro/↓ M2 bmolle (26 notes)



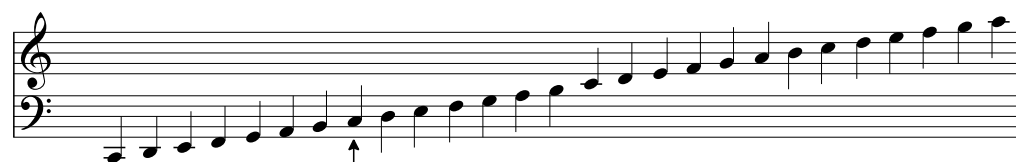
VII Ordine ↓ m3 bquadro/↑ M3 bmolle (28 notes)



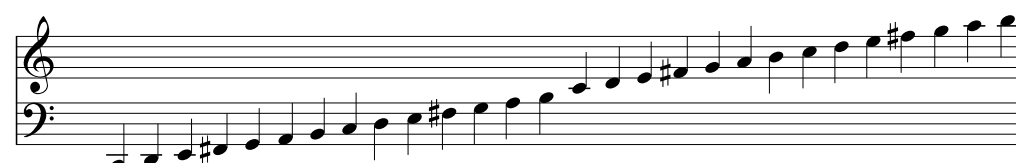
VIII Ordine ↑ M3 bquadro/↓ m2 bmolle (28 notes)



IX Ordine ↓ M3 bquadro/↑ m3 bmolle (28 notes)



X Ordine ↑ P4 bquadro/Natural Tone bmolle (27 notes)



XI Ordine ↓ P4 bquadro/↑ M2 bmolle (28 notes)



XII Ordine ↓ tritone bquadro/↑ m2 bmolle (28 notes)

Figure IV-4. Illustration of the transpositions of the *andamenti* of the twelve *ordini*.



#### 4. *Botte o chiave*

The next discipline Valentini focuses on are the most common chord shapes and sonorities that are played when realising a figured bass line. The progression used is the *andamento* of the its *ordine*. I have interpreted the phrase '*botte o chiave*' as 'chord or sonority'. Elsewhere, especially in guitar treatises of the era, the term '*botta*' is used to indicate a hit, or strike of a chord and represented by a short vertical line.<sup>127</sup> When all or some, preferably adjacent, courses are to be strummed, then this technique is valid. However, when certain courses are not to be played in a chord, this technique proves impractical, as the resulting sound of muted courses (more than one) when strumming a chord is less than acceptable. We will deal with other comparisons between the notation for chords on the guitar and lute further in the section *Considerations on the principal chords of sonorities of the lute*.

The maximum number of voicings is six for any one chord, while the smallest number is two, played on the two highest courses. The tablature doesn't go higher than the eleventh fret on the 3<sup>rd</sup> course and the 1<sup>st</sup> course on the ninth fret. This range coincides with that of the *andamento*, whereas the *scale musicale* extends another eleven frets on the 1<sup>st</sup> course to the theoretical twentieth fret.

Valentini tells the reader that the 8<sup>th</sup> course is tuned to C, and the 7<sup>th</sup> course is tuned to D. Lutes in Rome at the time seemed to have up to 10 courses, before being altered and renamed *liuto attiorbato* (11 to 13 courses) or the appearance of the archlute (up to 14 courses). Here again, only ways 1 and 2 are demonstrated, as their opposite equivalents can be worked out.

Below (**Figure IV-5**) is a transcription of one of the *botte o chiavi* to demonstrate the most common chord voicings.



Figure IV-5. *Botte o chiavi*. Common chords and voicings above a bass, f. 2r.

As can be seen, Valentini shows the bass note altered on degrees. This might be in order to show the *musica ficta* notes of the scale, showing the harmony when the bass notes ascend or descend by a semitone. The sharpened bass notes are in first inversion, however, Valentini has not assigned a 6 to show this. He does, however, explain this rule in section 4, on the chords and sonorities of the cadences (f17 v.)

<sup>127</sup> See James Tyler, *The Early Guitar: A History and Handbook*, vol. 4, Early Music, (Oxford University Press, 1980).

## 5. *Aria di Ruggiero*

Valentini demonstrates the chords in a practical example: an *aria di Ruggiero* (see **Figure IV-6** below). According to Gerbino and Silbiger<sup>128</sup>, the *aria di Ruggiero* was used as a harmonic scheme throughout the sixteenth and seventeenth centuries as a formula for singing poetry and performing dances and instrumental variations on a *viol da braccio* or lute. They cite A. Einstein for the origin of its name when he suggests that it likely derived from the first line of a noted stanza from Ariosto's *Orlando furioso* ('*Ruggier, qual sempre fui, ta lesser voglio*', xlv.61).

**Figure IV-6.** And excerpt from the *The aria di Ruggiero*, f. 2v, (the full piece is included in the manuscript)

Regarding the form of the *Ruggiero* that we find in *Il leuto*, Palisca's article on Galilei and monody says that "...one must not confuse the bass, which is often represented as the *aria di Ruggiero*, with the aria itself. A standard bass is found under many *Ruggiero* melodies, but it is not an aria. The true *aria di Ruggiero* is a discant tune, which because of the many variations that have been made on it, cannot be isolated in its pristine state". He goes on: "to suffer its original tune to disappear while the bass and harmonic scheme persevere has always been the fate of a song that submits itself to constant variation, even in the jazz of our day".<sup>129</sup> Thus, we have an exemplar of a harmonic scheme for the *aria di Ruggiero* prevalent in Rome during Valentini's lifetime.

## 6. "The Most Practicable Cadences"

The next important lesson Valentini covers are two sorts of cadences, that is: when the bass falls a fourth or rises a fifth, and when the bass falls a major or minor second. This is by far one of the most

<sup>128</sup> Giuseppe Gerbino and Alexander Silbiger, "Ruggiero (i)," (Oxford University Press, 2001-01-01 2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024116>.

<sup>129</sup> Claude Palisca, "Vincenzo Galilei and some links between "pseudo-monody" and monody," *The Musical Quarterly* 46, no. 3 (1960): 355.

useful insights into historical lute practices regarding bass continuo of the seventeenth century. Below are the first 28 cadences of the first *ordine*. This provides an excellent example of the types of cadences used in continuo performance during the epoch. The ‘+’ symbol shows the most common types of cadences – as was used by Valentini himself. For each *ordine*, when demonstrating the cadences, Valentini advises the reader that the 7<sup>th</sup> course of the lute is tuned to an F, an octave lower than the open fourth course. This part of the manuscript was copied from *Ordine* (Barb. Lat. 4395) with some modifications.

The following table (**Table IV-5** below) shows the cadences from the first *ordine*: the type, starting and finishing note, and the number of examples which contain a variant of voices numbers and embellishments (as shown in **Figure IV-7**).

**Table IV-5. Cadences from the first *Ordine***

NUMBER	TYPE		STARTING NOTE	FINISHING NOTE	NO. OF EXAMPLES
1	4-3	↓P5, ↑P4	C	F	13
2	4-3	↓P5, ↑P4	C	F	2
3	4-3	↓P5, ↑P4	C	F	2
4	3-4-3	↓P5, ↑P4	C	F	6
5	7-6	↓M2	G	F	3
6	7-b6	↓M2	G	F	5
7	4-3 (plain)	↓P5, ↑P4	C	F	1
8	7-6 (plain)	↓M2	G	F	1
9	4-#3	↓P5, ↑P4	D	G	18
10	4-#3	↓P5, ↑P4	D	G	6
11	#3-4-#3	↓P5, ↑P4	D	G	3
12	4-#3	↓P5, ↑P4	D	G	2
13	7-#6	↓M2	A	G	4
14	7-#6	↓M2	A	G	3
15	#6	↓M2	A	G	1
16	4-#3	↓P5, ↑P4	E	A	8
17	4-#3	↓P5, ↑P4	E	A	3
18	#3-4-#3	↓P5, ↑P4	E	A	3
19	6 - 5 4-#3	↓P5, ↑P4	E	A	1
20	5-6 - 5 #3-4-#3	↓P5, ↑P4	E	A	1
21	7-#6	↓M2	B $\natural$	A	6
22	7-#6, 4-#3	↓P5, ↑ P4/↓M2	B $\natural$ /E $\natural$	A minor	1/1
23	7-6	↓m2	B $\flat$	A	4
24	4-3	↓P5, ↑P4	E $\flat$	A $\flat$	3
25	4-3	↓P5, ↑P4	E $\flat$	A $\flat$	4
26	7-6	↓m2	C	B $\natural$	4
27	4-3	↓P5, ↑P4	F $\sharp$	B $\natural$	4
28	4-3	↓P5, ↑P4	F $\natural$	B $\flat$	10
29	4-3	↓P5, ↑P4	F $\natural$	B $\flat$	3
30	3-4-3	↓P5, ↑P4	F $\natural$	B $\flat$	3

31	5-6-5 3-4-3	↓P5, ↑P4	F $\sharp$	B $\flat$	2
32	4-3	↓P5, ↑P4	F $\sharp$	B $\flat$	1
33	7-6	↓M2	C	B $\flat$	3
34	7-6 b3	↓M2	C	B $\flat$	3
35	4-3	↓P5, ↑P4	G	C	16
36	3-4-3	↓P5, ↑P4	G (error = A)	C	5
37	7-6	↓M2	D	C	9
38	7-6	↓M2	D	C	3
39	4-#3	↓P5, ↑P4	A	D	9
40	4-#3	↓P5, ↑P4	A	D	3
41	#3-4-#3	↓P5, ↑P4	A	D	6
42	5-6-5 #3-4-#3	↓P5, ↑P4	A	D	1
43	5 - 6 - 5 #3- 4-#3	↓P5, ↑P4	A	D	3
44	7-#6	↓M2	E $\sharp$	D	7
45	7-6	↓m2	E $\flat$	D	6
46	7-6	↓m2	E $\flat$	D	3
47	6	↓m2	E $\flat$	D	1
48	5 4-#3	↓P5, ↑P4	B $\sharp$	D	6
49	5 4-#3	↓P5, ↑P4	B $\sharp$	E $\sharp$	2
50	#3-5-#3 4	↓P5, ↑P4	B $\sharp$	E $\sharp$	1
51	7-6	↓m2	F $\sharp$	E $\sharp$	2
52	7-6	↓m2	F $\sharp$	E $\sharp$	3
53	4-3	↓P5, ↑P4	B $\flat$	E $\flat$	14
54	Number missing from MS.				
55	7-6 b3	↓M2	F $\sharp$	E $\flat$	6
56	7-6	↓M2	F $\sharp$	E $\flat$	6





Figure IV-7. A selection of the many “most common cadences” and their embellishments included with the first *ordine*, f. 3r.

For the remaining eleven *ordini*, for cadences that have been transposed and are of a similar shape and pattern, an interesting referencing strategy was used by Valentini – no doubt to avoid repetition and save of ink and manuscript paper (see following example, **Figure IV-8**).

Figure IV-8. Referencing similar cadences in different *ordini*, f. 3r.

## D. Section 3 (f 15 r.-f17 r.): “Recommendations pertaining to the cadences described in the present work” (Transl. p.62),

In section 2 of *Il leuto anatomizzato*, Valentini goes into great theoretical detail in describing the most common types of cadences when realising a figured bass line (see **Figure IV-9** to **Figure IV-12**),

which he had illustrated in the previous section on the *ordini*. In his description of these cadences he states that:

One of these cadences is when the lowest part, namely the bass, descends by tone, and in playing this cadence, a part above will tie the seventh, resolving it with the major sixth, then going to the octave.<sup>130</sup>



Figure IV-9. Cadences that descend by major or minor second, f. 16r.

This can also be done with just the major sixth, without the seventh, and with smaller note values.



Figure IV-10. Descending cadences with just the 6# going to the octave, f. 16r.

The other:

... is when the lowest part, namely the bass note, falls a fifth or ascends a fourth, which in effect results as the same thing, namely, on the same note at the octave above, and in that cadence one of the upper parts ties the fourth, resolving it with the major third.<sup>131</sup>



Figure IV-11. Example of 4-3 cadences with bass movement of  $\uparrow P4$  or  $\downarrow P5$ , f. 16r.

<sup>130</sup> “L’una delle quali cadenze è quando la parte grave, ciò è, la più bassa scende di grado e nel fare cadenza di seconda in giù qualche parte di aopra lega la settima salvandola con la sesta maggiore con andarsene poi all’ottava”. *Il leuto anatomizzato*, f.16 r.

<sup>131</sup> “...è quando la parte più grave, ciò è la più bassa cala di quinta in giù o vero ascende di quarta in sù, che in effetto riesce nell’istessa cosa, ciò è, nell’istessa corda all’ottava sopra et in tal cadenza una delle parti di sopra lega a quarta e poi sallvandola con la terza maggior...”, *Il leuto anatomizzato*, f.16 r.

Again, Valentini provides examples of the same bass movement without the suspended fourth above the bass note of the cadence.



**Figure IV-12. Example of 3# cadence with bass movement of  $\uparrow P4$  or  $\downarrow P5$ , f. 16r.**

A very useful observation is shared regarding the suspended notes of these two types of cadences (as shown in **Figure IV-13**). He writes:

That observation and rule is this: the player must be advised that in playing above the note, for example C-fa-ut, the cadence of a descending second with the suspended seventh which is resolved to the major sixth, the suspension is played with the same two notes which are in the chord of C-fa-ut in the cadence of a descending fifth or an ascending fourth, with the upper parts playing fa mi fa, as can be seen here in music and the tablature of the lute.<sup>132</sup>

**Figure IV-13. Cadences with same resolution notes, f. 16r.**

Valentini continues to give further examples, on different notes, in which the suspended notes for 4-3 and 7-6 cadences are the same. He then, by way of Latin idiom—*Omnis regula partiture exceptione* [every rule allows exception]—gives some examples where two suspended notes are *not*

<sup>132</sup> “Tale osservatione e regola è questa. Il sonatore deve avvertire che facendosi in una cora come per esempio nella di C fa ut, la cadenza di seconda in giù con la settima legate et salvata con la sesta maggiorel detta cadenza in quanto all legatura si fà con le medesime due note con le quali in detta corda di C fa ut, si fà la cadenza di quinta in giù, o di quarta in sù con cantare la parte di aopra fa mi fa come qui si vede in musica et intavolato nel Leuto”. *Il leuto anatomizzato*, f.16 r.

the same (see **Figure IV-14**). This is due to one of the upper parts having the interval of a major seventh, thus, one must descend a major second and not a minor second to find its resolution.

The figure shows a musical score for lute, folio 16v. It consists of five systems. Each system includes a treble staff, a bass staff, and a lute tablature staff. The tablature staff shows fret numbers (0-7) and includes annotations like 'Different suspending notes' with brackets. The bass staff has annotations like '76', '5', '43#', and '#'. The treble staff has various note values and accidentals.

**Figure IV-14. Example of the exceptions of the above method, f. 16v.**

Apart from describing similar cadences in which the suspensions are of shorter note value, Valentini supplies an example of what the lute should play when there is *bmolle* (flat sign) on the last chord of the cadence i.e. a minor triad (see **Figure IV-15**). He informs his readers that:

It must be advised that in the cadences, if above the bass part, namely, above the last note of the cadence there is placed a *bmolle*, this *bmolle* denotes that in exchange for having in the chord or sonority the major third, as is ordinarily done, there the minor third must be played.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> “Si deve avvertire che nelle cadenze se sopra la parte del Basso, cioè è sopra l’ultima nota della cadenza vi sarà posto il *bmolle*, esso *bmolle* denota che in cambio di fare nella botta o chiave la terza maggiore conforme ordinariamente si fà, vi si deve fare la terza minore”, *Il leuto*, f.16 v.



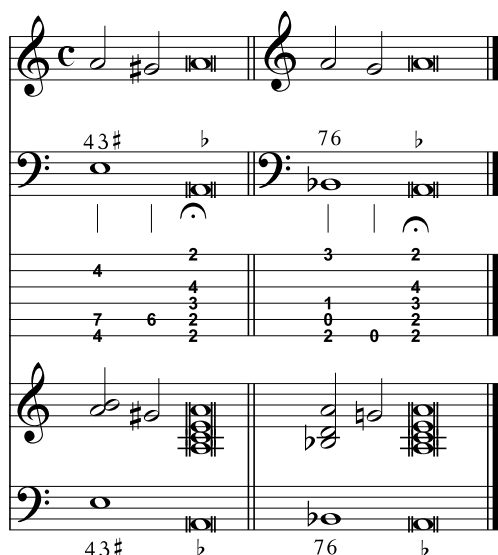


Figure IV-15. Final minor chords. f. 16v.

If one encounters a cadence of an ascending fourth or descending fifth that finishes with *bquadro* on the note E-la-mi, and with *bmolle* on the note A-la-mi-re, a false [diminished] fifth will naturally occur. In this instance, the false fifth must be converted to a perfect fifth. This is done by placing a 5, as well as a 4 and a 3. Examples for this rule are also given for the cadences of F# to B and with E flat to A.

#### **E. Section 4 (f17 r.-f18 r.): “Considerations concerning the chords or sonorities described in the present work; in order to play above a part, namely, above a bass (Transl. p.66)**

The next section is an explanation of the figures which are placed above the lowest, or the bass part. These rules can be summarised as follows:

- If there is no sharp or flat, nor any number, the chord is played as is without any alteration
- If above the bass there is the a minor 3<sup>rd</sup>, major 3<sup>rd</sup>, perfect 5<sup>th</sup>, these intervals must be played
- If there is a false fifth (above B with *bquadro*, and above E with *bmolle*) then the sixth must be played (normally)
- If there is a sharp, or a flat, then a major 3<sup>rd</sup> or minor 3<sup>rd</sup> is played, respectively
- If there is a 5, this would indicate that a false 5<sup>th</sup> is changed to a perfect one
- Where there is a 6, in place of a 5 a sixth must be played
- When a 7-6 is above the bass, these are to be played without alteration
- If there is a 6#, then in place of the minor 6<sup>th</sup>, a major 6<sup>th</sup> is to be played
- If there is a 6b, then in place of the major 6<sup>th</sup>, a minor 6<sup>th</sup> is to be played
- The same is said for the 3#, or the 3b

- If there is  $\flat$  or a  $\sharp$  in front of the bass note, then the appropriate alteration must be made
- When the player sees the numbers 7-6-5, he must find the 7<sup>th</sup> in the first chord, then play the 6<sup>th</sup>, then find the 5<sup>th</sup> in the second chord – these must be done one after the other
- In place of these simple intervals, the player could also play intervals of a similar nature: 14-13-12, or 21-20-19
- A full perfect chord is made up of three consonances: 3<sup>rd</sup> (or 10<sup>th</sup>), 5<sup>th</sup> (or 12<sup>th</sup>) and octave (or 15<sup>th</sup>); plus, further composites of each
- The 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> should not be struck together, nor the major 3<sup>rd</sup> and the 4<sup>th</sup>
- In the basso continuo when there is a 6-5: first the 6 is played, then the 5, the same for the 5-6
- In the cadences when the bass descends a tone, in order to go to the octave, the 6 must be raised
- In cadences (6-5) must stay minor
- When there is 9-8, the 9<sup>th</sup> is played, then the 8
- Accompany the 9<sup>th</sup> with the 3<sup>rd</sup> and the 5<sup>th</sup>, also the 6<sup>th</sup> (when the 5<sup>th</sup> is not signed)
- If above the note B natural, and the note E flat there is 6-5, a false fifth will occur, after, the false fifth goes to the major 3<sup>rd</sup>
- On the lute, the semitone is always found on the next fret up or down
- If the notes of a chord above the bass go too high, or are uncomfortable of the novice player, he can play them down the octave
- If the player plays the notes down the octave, they should not go below the bass line

Next, Valentini instructs the reader how to find the chords and suspensions on the fretboard of the lute (see **Figure IV-16**). The best fingerings are always considered, so that they are:

...struck and held within the frets, because one mustn't move or vary with the finger or hand, so the sound is not muffled, or to say it better, in the sonority or the resonance of said chord, the chord and the harmony endures for the space of a beat.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> "...che venga toccata perchè mentre dalli tasti non si move o varia con altro dito la mano, e non si smorza il tono, o per di meglio il rimbombo, o risonare di detta botta, dura il suono è l'harmonia di essa per spatio di una battuta in circa", *Il leuto*, f. 17r.

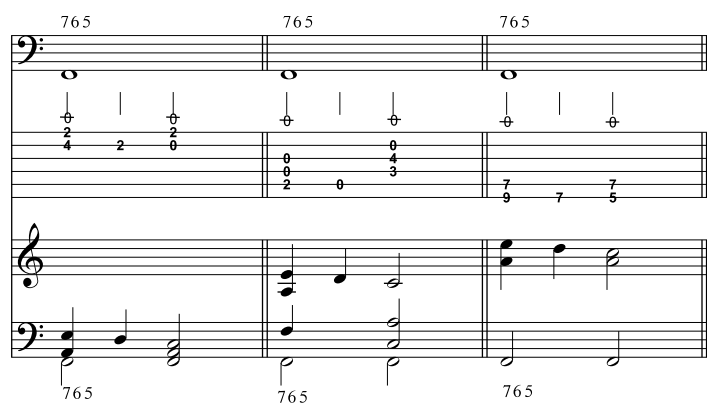


Figure IV-16. 7-6 suspensions.

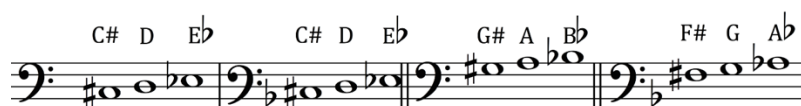
An excellent insight into how the lute player can embellish and make the same chords and cadences more interesting is by arpeggiating them, as follows (see **Figure IV-17**):



Figure IV-17. Arpeggiated and embellished cadences, f. 18r.

**F. Section 5 (f18 r.-f18 v.): “Advice regarding the note D-sol-re with bquadro as well as bmolle, and regarding the note A-la-mi-re with bquadro, and regarding that of G-sol-re-ut with bmolle” (Transl. p. 70)**

In this section Valentini explains why he has not altered, by semitone, the notes D, A, nor G with an accidental in the *scale musicale* (see **Figure IV-18**).



**Figure IV-18. How the notes D, A, and G are not altered with a semitone, f. 18r.**

The reason for this is that they result as enharmonic equivalents. D flat is the same as C sharp, and D sharp is the same as E flat. Likewise, A flat is the same as G sharp, and A sharp is the same as B flat. Lastly, G flat is the same as F sharp, and G sharp is the same as A flat. These, as Valentini points out, are the *same note* on the lute (see **Figure IV-19**).



**Figure IV-19. Enharmonic equivalents on the fretboard, f. 18v.**

On closing this section, Valentini instructs the student that if he were to encounter any of the above-mentioned notes (D, A or G) altered by a semitone in either direction – rare as it might be – he is to regard this note as its relative enharmonic equivalent.

**G. Section 6 (f18 r.): “Advice regarding the Aria di Ruggiero” (Transl. p. 72)**

He starts by affirming that the reason for supplying the *aria di Ruggiero* in all the *ordini* is to “...demonstrate the quality of the mode [*ordine*], and the harmony that is drawn from each...”. Valentini suggests that not only on a single lute can one play the *aria di Ruggiero* on the twelve semitones of the octave, but also in an ensemble of twelve lutes of varying sizes, by tuning them in unison by finding on these lutes the G-sol-re-ut from each *ordine* “even though it will be on different frets”. The method for doing so is the following:



Firstly, to play the *Ruggiero* in the natural tone [non-transposed] one takes a lute of normal size, in the *tono chorista*. Then, to play transposed at a semitone above, one takes a slightly larger lute, and bit by bit until a fourth above, one employs lutes of increasing sizes. Then, for the contrary, to play transposed at a semitone below, one takes a slightly smaller lute than one used in the natural tone, and bit by bit until the tritone below, one must use lutes of increasing diminutiveness, and with the largeness and smallness of the instrument in each of the aforesaid twelve lutes, the notes and frets of G-sol-re-ut will be easily tuned in unison... and with this tuning one can play the said aria di Ruggiero with twelve frets.<sup>135</sup>

I think Valentini has incorrectly inverted the logic behind the idea of smaller instrument higher pitch, and larger instrument lower pitch. A forgivable oversight. If, on the other hand he is speculating that the smaller lute can still play the lower part, and the larger lute play the higher part, then this is an example Valentini's ultra-progressive mentality in the face of tradition! Next Valentini provides more advice on performing:

Where it is to be noted, that even though at the beginning of each of our above-mentioned twelve ordini, we have shown the musical clefs of the compositions that are suitable, and are comfortable to be played and intabulated in each of these ordini, this is done according to the size of the lute which is used in the *tono chorista*. Allowing one, nonetheless, to play and intabulate transposed in each of these ordini and play with any lute any compositions in any clef, also those that are not in the *tono chorista*. Also, in playing and intabulating, above any other thing, one must take care that the notes of the instrument do not result too high nor too low, but are in a convenient posture, comfortable to be played and fretted.<sup>136</sup>

## **H. Section 7 (f 19 r.-f 23 v.): “Rules and manner to intabulate on the lute” (Transl. p. 74)**

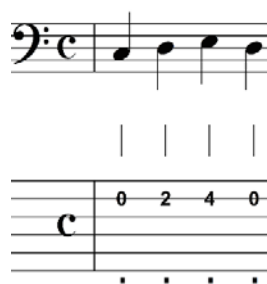
Perhaps a detailed and comprehensive comparison between Vincenzo Galilei's *Fronimo* and Valentini's rules on intabulating is warranted, although that is outside the scope of this study, the Valentini's borrowings from Galilei will be addressed in this section. Valentini begins this section by defining what exactly is meant by the term 'intabulate'. He starts with:

<sup>135</sup> “...principalmente per sonare detta Aria nel tono naturale si deverà pigliare un Leuto di ordinaria grandezza quale sia nel tono chorista; Poi per sonare trasportato ad un semitono sopra si deverà prendere un Leuto un poco più grande et di mano in mano sino alla quarta sopra si deveranno adoprare Leuti di mano in mano di maggior grandezza. Per il contrario per sonare trasportato ad un semitono sotto si deverà prendere un Leuto un poco più picciolo di quelle quello che serve a sonare nel tono naturale, et di mano in mano sino ad un tritono sotto si deveranno prendere Leuti di mano in mano di minor picciolezza; et con tal picciolezza et grandezza di istrumenti in ciascuno de' predetti dodici Leuti, conforme si ritrova in ciascuno de' sopradetti dodici Ordini; le corde e tasti di G sol re ut verranno facilmente ad accordarsi in unisono”, *Il leuto*, f. 18v.

<sup>136</sup> Dove è da notare che se bene nel principio di ciascuno de' nostri soprascritti dodici Ordini da noi si sono mostrate le chiavi musicali delle compositioni che sono atte, e tornano commodamente ad essere sonate et intavolate in ciascuno di essi Ordini; questo da noi si è fatta seconda la grandezza del Leuto, che serve (?) a sonare il Tono chorista; Potendosi non dimeno le compositioni composte in qual si voglia chiave, sonare, et intavolare trasportato in qual si voglia Ordine e con qual si voglia Leuto, ancor che non riusciscero (?) nel Tono chorista. Pure in sonare et intavolare sopra ogni altra cosa si deve haver riguardo, che le voci nell'istrumento non rieschino troppo alte nè meno troppo profonde, mà in tono vago e commodo ad esser sonate, e tasteggiate”, *Il leuto*, f. 18.v.

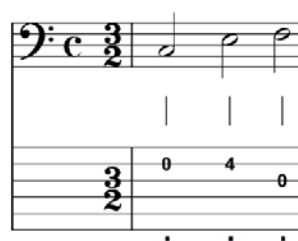
Intabulating on the lute is nothing other than a transcription to demonstrate the notes, the consonances and other intervals of a musical composition with numbers, or appropriate figures befitting the fretboard of said instrument. Within these numbers, the tempo and the value of the notes that they represent are demonstrated by certain signs and figures positioned above them.<sup>137</sup>

Below I will give as summary of the rules Valentini proposes (for brevity only some examples of each argument are supplied as consultation of the full translation is suggested). To show the notes that are to be intabulated it is important to firstly notate them on a staff of five lines. Underneath these five lines is placed the six lines of the tablature. This is done by aligning the bars of the staff with the bars of the tablature. For example, if the composition is in duple time, and is divided into four crotchets, the four beats in the bar should line up with the four beats represented by the tablature. To show these beats in the tablature, under each beat is placed a dot (see **Figure IV-20**). Here Valentini calls a bar in duple time ‘equal’ and a bar in triple time ‘unequal’.<sup>138</sup>



**Figure IV-20. First steps of intabulating – divide the equal beats, f. 19r.**

If, however, the composition contains three beats per bar, then similarly under each of the three beats of the tablature there is to be written a dot (**Figure IV-21**).

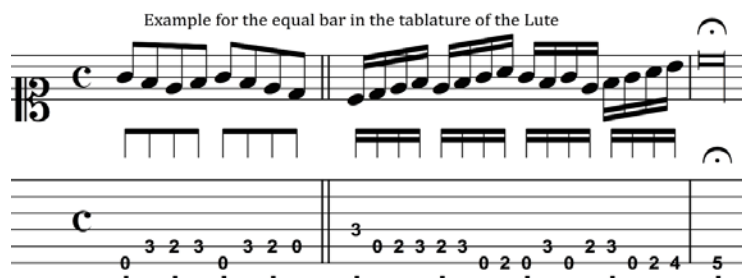


**Figure IV-21. Divide the unequal beats, f. 19r.**

<sup>137</sup> “L’intavolare nel Leuto non è altro che un trascrivere, e di mostrare le note, le consonanze e gli altri intervalli delle musicali compositioni con numeri, o cifre appropriate alla tastatura del detto istrumento; ne’ quali numeri, il tempo, et il valore delle note che essi rappresentano vien dimostrata da alcuni segni o figure a loro sopraposte”, Il leuto, f. 19v. Cristoforetti makes an interesting point regarding the term : “Of note is the use if the verb ‘transcribe’ (trascrivere) rare if not unfindable in the history of the lute”, Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine* (facsimile introduction), 7.

<sup>138</sup> For a comprehensive study on Valentini and tactus and proportion see Murata, "P. F. Valentini on Tactus and Proportion."

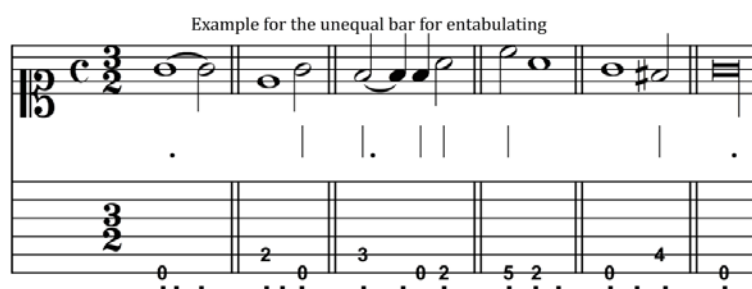
When the beat is divided into smaller values, quavers or semiquavers, the dot is placed under the first note of each group of quavers and under the first note of each group of semiquavers (**Figure IV-22**).



**Figure IV-22. Divide the beat into multiple divisions, f. 19r.**

An example for when the composition is written with three beats per bar is also provided by Valentini, and follows the same rationale [not shown here].

If the composition contains notes which are to be held over a beat, in duple or triple time, the number of the beats per bar is still represented by a dot (**Figure IV-23**).



**Figure IV-23. Divide the beat of longer notes values, f. 19r.**

After the fundamentals of intabulating, Valentini instructs the reader on how to intabulate a duo (**Figure IV-24**) in the natural tone with *bquadro* (untransposed). For this we are directed to the notes of the first *ordine*.

We are to proceed bar by bar, or ‘*casella*’. With this term Valentini intends that a bar of the notation and its corresponding bar in the tablature are to be considered one ‘*casella*’.<sup>139</sup> Regarding which voice to intabulate first, he says to go from the highest to the lowest “... or any part that serves as the bass”.<sup>140</sup> Valentini also concedes that this is completely arbitrary, and that one can start from any voice. After this, above the tablature, he now writes the rhythmic values. Two examples of all the above-mentioned rules are laid out, but not shown here.

<sup>139</sup> One other example of the use of this term with the same purpose of lining up the notes of a score with those of the tablature is found in; Bartolomeo Lieto Panhormitano, *Dialogo quarto di musica* (Naples, 1559), 6-9.

<sup>140</sup> “... o qualsivoglia altra parte che serve per parte grave”, f. 19r.

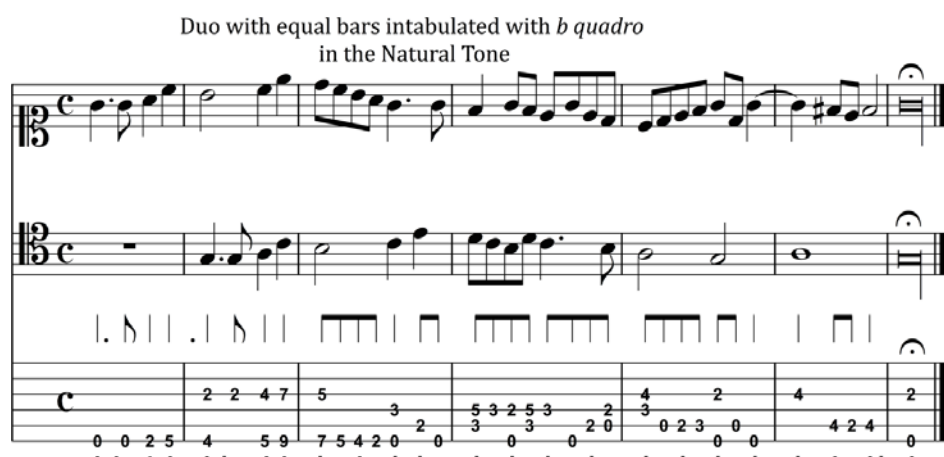


Figure IV-24. Example for two voices, f. 19v.

Next are the examples for three and four voices in duple and triple time. Again, Valentini says the order in which the voices are to be intabulated is '*ad libitum*'. Although the parts must be comfortable to play and the entries of the voices need to be clearly visible. He mentions that it is customary to intabulate the lowest voice first, and gives a reason why this might be:

...if it happens that while intabulating, that on the same string of the lute there were to land two parts, for example on the fifth string, you land on the open string together with the third fret, a minor 3<sup>rd</sup>, as here is seen; to the intabulator it becomes more comfortable to transpose at the unison to the string below, that is, on the sixth string at the fifth fret, the lower part that is found on the fifth open string, as for example here appears [see **Figure IV-25**]. But, as mentioned above, it is *ad libitum* for the intabulator to intabulate first or after any part that will work out comfortable.<sup>141</sup>

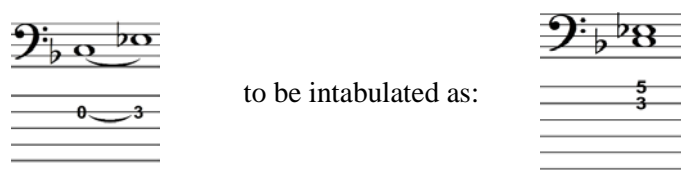


Figure IV-25. How to intabulate two notes that fall on the same course, f. 20r.

<sup>141</sup> "...se occorresse mentre s'intavola che in una medesima corda del Leuto vi cadessero due parti come per esempio nella quinta corda vi cadesse a voto et insieme al terzo tasto la terza minore come qui si vede, all'intavolatore torni comodo trasportare all'unisono nella corda di sotto cio è nella sesta corda al quinto tasto la parte grave che si ritrova nella quinta corda a voto (?) come per esempio qui appare. Mà, come sopra si è detto è libito dell'intavolatore intavolare prima o dopo qualunque parte conforme gli tornerà comodo, Il leuto, f. 20r.



To provide examples of the rules covered thus far, Valentini supplies excerpts of two original compositions: first a *Gaudeamus* (not shown here) for four voices, then a *Stabat mater* for five voices (**Figure IV-26**).

The image shows a musical score for a five-voice setting of the Stabat mater by Valentini, folio 20r. The score is written in mensural notation on five-line staves. The lyrics are: "Eia Ma - ter fons a - mo - ris Me sen -". The score includes a repeat sign (://) and a final cadence. Below the staves is a lute tablature with six lines, showing fret numbers (0-5) and rhythmic values (dots) corresponding to the notes above.

**Figure IV-26.** Excerpt from a *Stabat mater* by Valentini, f. 20r.

Next, Valentini explains the dots under duple and triple time when the beats are minims i.e. as with crotchet beats the bars in which minims are the beat, dots must also be placed so as to clearly see where each beat lands.

It must be stated that in attempting to accurately, and faithfully reproduce the counterpoint of a polyphonic work on the lute, some concessions must be addressed, lest the chords become physically impossible to play, on account of the distance between frets and the number of voices. This unavoidable issue is dealt with by referencing some difficult chords found in the tablature of his own *Stabat mater*. He says that he wanted to show the notes in their correct voices, resulting that a note on a lower sounding courses is fretted so that it actually sounds higher than the note played on a higher sounding course. **Figure IV-27** illustrates the exception made when a chord's voicings become too difficult to play, and a course that would normally play the highest note of a chord plays the second to highest course, and the second to highest course plays the highest note of the chord.

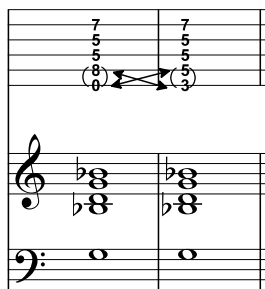


Figure IV-27. Using cross-stringing of voices.

We are cautioned that this must be done judiciously, and to make sure that ‘one note does not occupy the space of another’. Especially when there is a tied note. If there is a tied note, it is important to let that note sound for the correct duration without restriking it when it is not prudent to do so. As did Galilei, Valentini places an X under the note of the tablature that is to be held for a specific duration. This could be a note which is tied over a bar, or a dotted note which is to be held while, above or below it, other voices are moving.

This significant element of intabulating is further spelt out with a number of borrowings from Vincenzo Galilei’s 1584 edition of *Fromino*, exchanging however ‘...ancient rhythm signs, with modern ones’ – as Valentini was reading from a printed version. As already mentioned, Valentini incorporates the method of placing a dot under the beats of the bar in order to help orientate the intabulator.<sup>142</sup> **Figure IV-28** below shows Galilei’s use of the cross to show where the note is to be held in the tablature (A), *Fronimo* p. 12, and Valentini’s use of the same example (B):

<sup>142</sup> Cristoforetti points out that this method was already used by M. Carrara in his broadside sheet (Rome, 1585 and 1594), Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)*, 7. For more details on this broadsheet see; Fabris, "Lute tablature instructions in Italy: A survey of the *regole* from 1507 to 1759.," 42.



(A)



(B)

Figure IV-28. The use of an 'X' to show held notes in Galilei (A) and Valentini (B), f. 21r.

These are the rules when not to re-strike a note. Next are some rules on when it is necessary to re-strike a note. As the sound of the lute dissipates almost immediately after it is plucked, in some cases it is useful to re-strike the note in order for the harmony to function. Valentini gives the example of what to do when one encounters a breve in duple time. A *manicule* (small graphical hand used to indicate in the diagram the topic being discussed) is used here to show the notes concerned. The following quote is taken from *Fromino* (1584)

Because the breve has been the origin and the beginning of every other note, as I said earlier, it seems to me most suitable to speak of it before others. So, I say it is a reasonable thing to repeat [re-strike], but not in the same way do we strike every time, rather with some thought given to it, in general we strike it again at the beginning [of the bar]; and this, in addition to the infinite number of examples that exist, is shown by the excellent Francesco da Milano in numerous places ... But as I say, indeed, that to repeat the note without reason and when it is not necessary would cause the refined ear no little annoyance; besides, it would conceal the imitations in the places where they exist and deprive many passages of lightness...<sup>143</sup>

<sup>143</sup> “Per esser adunque stata la breve origine & principio di ciascun'altra nota come di sopra vi dissi, mi par molto conveniente il ragionar prima di lei che delle altre. La onde dico essere cosa ragionevole il ribatterla; ma non così semplicemente ogni volta, ma pensamente, la ribatteremo generalmente ne' principij, & questo oltre a gli infiniti esempi che ci sono, ce lo manifesto l'eccelente Francesco da Milano in piu luoghi... Ma dico bene, che il ribatterla poi senza proposito & quando non si conviene, generebbe alle pugate orecchie non piccolo fastidio, oltre all'occultare ch'ella farebbe delle fughe ne' luoghi ov'esse fussere, & il tor la leggiadria a molti passaggi delle cose.” Galilei, *Il Fronimo* (1584), 24.

The skill of knowing when and when not to re-strike a chord or a single note was an issue for both lute players and harpsichord players. The topic is covered in Tagliavini's article *L'arte di "non lasciar vuoto lo strumento"*. Tagliavini cites one of the seventeenth century's most distinguished lute players, Alessandro Piccinini, when Piccinini advises the lute player to play as they do in Naples when they "re-strike the dissonances, now soft, now strong", and "the more the dissonances, the more they are re-struck".<sup>144</sup>

Valentini takes most of his examples from two intabulated works found in *Fronimo: In exitus* by Galilei himself, for four voices, and *Craite & sospir* by P. Guerrero, also for four voices. He never utilises a complete piece as an example, rather he simply borrows from *Fronimo* the points he wishes to illustrate. Such examples are when and when not to re-strike a tied or held note. Below is summary of these rules:

- When there is a breve, it can be struck twice. Resulting as two semibreves
- This technique is sensitive to exception
- This has a beautiful effect on the notes at the end of a piece as it re-excites the final chord
- When there is a dotted whole note in duple time or one and a half beats, or three minims, re-striking the last minim has a pleasing effect
- The third minim is not re-struck if it were to interfere with other voices
- In the case of dotted minims, it is good to re-strike just the dot or third crotchet (**Figure IV-30**), not the second and third (**Figure IV-29**), as it just creates confusion
- If a player has multiple parts in unison on the same course, then this can substitute one of the parts, the one that doesn't move (**Figure IV-31**)
- If a player has two notes in unison to play on different courses and frets, they can use one of the twelve ordini to find the same note on two different courses and play them together (**Figure IV-32**)
- If there are unisons in different parts, that enter one after the other, the same course/note is played as many times as the unison enters (**Figure IV-33**)
- If a high part goes below a less high part, or vice versa, then those parts are still represented on the course and frets on which they fall (**Figure IV-34**)
- Enharmonic equivalents may be used when two parts fall on one course at the same time
- If the composer has put a pause or a rest at the beginning of the piece, it must be represented in the tablature by placing the rhythmic value of that pause or rest above the beginning of the tablature

---

<sup>144</sup> "...che alle durezze ribattono più volte quella istessa dissonanza hor piano, & hor forte, e quanto è più dissonante, tanto più la ribattono...", Luigi Ferdinando Tagliavini, "L'arte di "non lasciar vuoto lo strumento": Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento," *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975): 364.



- If there are two parts above the bass: one an octave and the other a minor seventh, and they were to be intabulated on the same course, but that neither could be placed on a different course comfortably, then the consonant is intabulated
- When a composition changes from duple to ternary time, it is good practice to place a 3 at the bar in which the tempo changes

The figure shows a musical score with three staves in G minor, common time. The first staff has a treble clef, the second a soprano clef, and the third an alto clef. Below the staves is a lute tablature with six lines. The first measure contains the fret numbers 0, 3, 0, 0, 2, 0. The second measure contains 3, 2, 0, 2, 2, 5. The third measure contains 0, 0, 2, 5, 5, 3. The fourth measure contains 0, 3, 2, 2, 5, 2. Two red arrows point to the 5th frets of the 3rd and 4th strings in the second measure.

Figure IV-29. Re-striking a dotted minim – bad, f. 22r.

The figure shows a musical score with three staves in G minor, common time. The first staff has a treble clef, the second a soprano clef, and the third an alto clef. Below the staves is a lute tablature with six lines. The first measure contains the fret numbers 0, 3, 0, 0, 2, 0. The second measure contains 3, 2, 0, 2, 2, 5. The third measure contains 0, 0, 2, 5, 5, 3. The fourth measure contains 0, 3, 2, 2, 5, 2. One red arrow points to the 5th fret of the 3rd string in the second measure.

Figure IV-30. Re-striking a dotted minim – good, f. 22r.

First example that shows only one string substitute for two parts in unison.

Figure IV-31. Substitute a unison on one course, f. 22r.

Second example that shows two strings played in unison serve for two parts in unison.

Figure IV-32. Unisons on different courses, f. 22r.

Figure IV-33. Re-striking unisons, f. 22r.



popularity during the seventeenth century. The first proponent to champion the *alfabeto* system of guitar notation was Girolamo Montesardo.<sup>146</sup> In Montesardo's influential 1606 publication, chord shapes and sonorities are designated a letter of the alphabet depending on the harmonic quality of the chord and the fret on which they are found – sometimes combined with notation. This system, plus certain variations, became the standard mode to notate guitar music throughout the seventeenth century. Further in-depth analysis of the correlation between Valentini's chordal system and those used by seventeenth-century guitar composers is indeed warranted, but surpasses the scope of this research. A cursory glance however will find that *alfabeto* is a system which names chords for notating and performance, Valentini's *botte or chiavi* system identifies characteristics and patterns and assigns an original terminology, but fails to show how this terminology can be replicated in terms of notation for performance.

Below is discussed how each type of chord is defined based on: shape, number of notes (courses), whether the courses are open or fretted, tonality (major or minor). I have borrowed Cristoforetti's analysis of this section of the manuscript from his introduction (**Table IV-6**).<sup>147</sup> Unless specified, Valentini's procedure is to ascend chromatically. The chords are defined based on: A) harmony, B) structure of the chord shapes and tablature, and C) whether they are 'principal' or 'derived or transposed'. The last two are only referring to the first chord, all the others are derivatives. Only the first few transpositions are shown in figures **IV-40 to 45**, the ascending chromatic movement is identical in all of Valentini's examples. See **Figure IV-35–Figure IV-50**.

---

<sup>146</sup> Richard d'Arcambal Jensen, "The Development of Technique and Performance Practice as Reflected in Seventeenth-Century Italian Guitar Notation" (California State University, 1980), 32.

<sup>147</sup> Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)*, 9-10.



**Table IV-6. Valentini's original vocabulary to describe chords and sonorities**

A	<u>Harmony</u> I. perfect; contains three consonances of different nature; 3-5-8, 3-6-8, doubled notes variably II. imperfect or incomplete; which contain only one or two (3-6), even doubled
B	<u>Chord shapes according to tablature</u> I. principal chords or sonorities a) principal chords made up of just open courses, are imperfect harmony b) principal chords made up of open and fretted courses, are perfect harmony II. derived or transposed chords or sonorities a) derived chords are always fretted chords, they ascend chromatically fret by fret, and can be perfect or imperfect harmony
C	<u>Techno-harmonic structure: principal, derivative or transposed, or, of perfect or imperfect harmony</u> a. "prime botte minori": first minor chords, principal G (fourth and sixth courses, 4, 5, 6 voices, root position, doubling of the bass, of the fifth and the bass; of the fifth the bass and the third b. "prime botte maggiori": first major chords, principal G; the same as above c. "chiavi minori": minor sonorities, principal on C (fifth course); 4 to 5 voices, root position; doubling of the bass; of the bass and the fifth d. "chiavi maggiori": major clefs, principal on C (fifth course), the rest as above e. "chiavette minori": small minor sonorities, principal on F (fourth course), four voices, doubling of the bass f. "chiavette maggiori": small major chords, principal on F (fourth course), four voices, the rest as above g. "chiavi grandi": large sonorities, principal on Bb (sixth course, first position), for 4 and 6 voices, root position; in the position for 4 voices there isn't the fifth, they are therefore of incomplete harmony; only the chord with 6 voices is of perfect harmony, but is not transportable, as he says. h. "ponticelli minori": minor barre (only when transposed), principal on D (fifth course, second fret), 5 voices, root position, doubling of the bass and the fifth i. "ponticelli maggiori": major barre (only when transposed), principal on D (fifth course, second fret), 5 voices, root position, doubling of the bass and the fifth j. "archetti": smaller barre, simple when there are two voices, major or minor depending on the third. They can also be "full of other consonance", usually the sixth, but also the fifth (see the third line of archetti; the chord is d minor derived or transposed).

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

**Figure IV-35. Principal chords of imperfect harmony and their derivations, f. 23v.**



0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9

Figure IV-40. First major and minor chords, and their derivatives, f. 23v.

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11	12 12

Derived or transposed chords, with the first chords minor in another way

Figure IV-41. First major and minor chords, and their derivatives, in 'another way', f. 23v.

0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9	10 10	11 11
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9
0 0	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	7 7	8 8	9 9

Derived or transposed chords with clef in the middle or first major chords

Figure IV-42. First Major Chord (bar 1), and its derivatives (with the 'sonority in the middle'), f. 23v.

0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9
4	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11	12	12	13	13

Derived or transposed chords with clef in the middle or first  
major chords in another way

Figure IV-43. First Major Chord, and in ‘another way’ and its derivatives, f. 23v.

0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
3	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11	12	12
1	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10
0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9

Derived or transposed chords with minor clefs

Figure IV-44. Minor sonorities, and their derivatives, f. 23v.

0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
3	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11	12	12
2	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9	10	10	11	11
0	0	0	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	6	6	7	7	8	8	9	9

Derived or transposed chords with major clefs

Figure IV-45. Major sonorities, and their derivatives, f. 23v.

0	1
3	4
3	4
1	2

Figure IV-46. Small minor sonority with its derivatives, f. 24r.



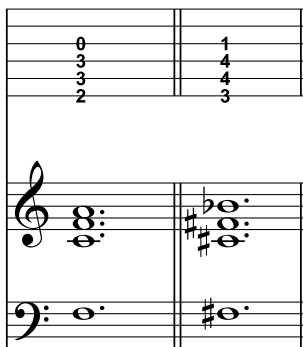


Figure IV-47. Small major clef, with its derivatives, f. 24r.

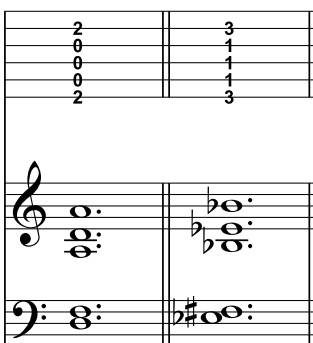


Figure IV-48. Minor barre with its derivatives, f. 24r.

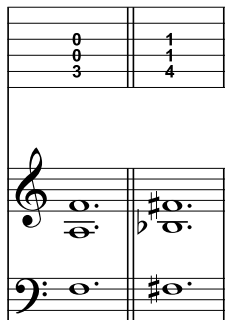


Figure IV-49. Major barre with its derivatives, f. 24r.



Figure IV-50. Large sonorities and their derivatives, f. 24r.

Valentini leaves out examples of some chords or sonorities ‘for reason of the difficulty of their derived chords’. Here Valentini uses his major or minor ‘archetti’ or *smaller barres*. Because they contain just two notes, they can be major or minor, or contain other consonances like a fifth or a sixth – therefore, they are perfect harmony – and also ‘prime botte’ or *first chords*. I think here Valentini hints that this chord can be both a *principal*, as it contains open courses, and also a ‘*prima botta*’ or *first chord*, as it contains perfect harmony and allows for *derivations*. See **Figure IV-51–**  
**Figure IV-57**



**Figure IV-51. Derived or transposed chords, f. 24r.**



**Figure IV-52. Smaller minor barre, plus its derived chords, is made up of a third plus another consonant, f. 24r.**



**Figure IV-53. Chords or sonorities transposed, f. 24r.**

Figure IV-54 shows a musical score with a guitar chord diagram at the top and a piano score below. The chord diagram has two measures: the first measure has frets 0 and 0 on the top two strings, and the second measure has frets 1 and 1. The piano score has two measures: the first measure is in G major (treble clef, one sharp) and the second measure is in A major (treble clef, two sharps). Both measures show a triad in the right hand and a single note in the left hand.

Figure IV-54. Chords or sonorities transposed or derived with minor barres, f. 24r.

Figure IV-55 shows a musical score with a guitar chord diagram at the top and a piano score below. The chord diagram has two measures: the first measure has frets 0, 0, and 0 on the top three strings, and the second measure has frets 1, 1, and 1. The piano score has two measures: the first measure is in G major (treble clef, one sharp) and the second measure is in A major (treble clef, two sharps). Both measures show a triad in the right hand and a single note in the left hand.

Figure IV-55. Chords derived or transposed with major barres, f. 24r.

Figure IV-56 shows a musical score with a guitar chord diagram at the top and a piano score below. The chord diagram has two measures: the first measure has frets 0, 0, 0, and 0 on the top four strings, and the second measure has frets 1, 1, 1, and 1. The piano score has two measures: the first measure is in G major (treble clef, one sharp) and the second measure is in A major (treble clef, two sharps). Both measures show a triad in the right hand and a single note in the left hand.

Figure IV-56. Derived or transposed chords or sonorities with major barres, f. 24r.

Figure IV-57 shows a musical score with a guitar chord diagram at the top and a piano score below. The chord diagram has two measures: the first measure has frets 0 and 0 on the top two strings, and the second measure has frets 1 and 1. The piano score has two measures: the first measure is in G major (treble clef, one sharp) and the second measure is in A major (treble clef, two sharps). Both measures show a triad in the right hand and a single note in the left hand.

Figure IV-57. Derived or transposed chords with major barres, f. 24r.

Valentini considers the following chord (**Figure IV-58**) to be a principal chord (with *perfect harmony*) as it contains an open *cantino* (first string).



**Figure IV-58. Principal chord with its derivations, f. 24r.**

After describing the principal chords and sonorities that are found on the lute, plus their derivations or transpositions, which are achieved by extending the index finger of the left hand over all or some of the courses of the lute, Valentini illustrates how to use this technique to add embellishments to these *principal* and *derived* chords (see **Figure IV-59** to **Figure IV-61**). He writes:

...from this extension, the player can draw from it the greatest usefulness. Which is, that the passages that he plays above the principal chords (as long as they are done with ease) can be done transposed the derived chord. Making use (as was said) of the index finger in place of the nut of the lute. Of this, the diligent reader will become fully capable, while considering the passages done on the principal chords, and then redone above their derived or transposed chords.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> "...da tale spianatura il sonatore ne può cavare grandissima utilità. Quale è che li passaggi che farà sopra le botte principali (pur che siano fatti con facilità) li potrà anco fare trasportati nelle botte derivate da esse botte principali con far servire (come si è detto) il dito spianato in luogo dal capo tasto del Leuto. Della qual cosa il diligente Lettore a pieno nè resterà capace, mentre considerare li passaggi prima fatti nelle sottoscritti botte principali e poi per esempio rifatti, et trasportati nelle loro botte derivate o trasportate", *Il leuto*, f. 24r.



Figure IV-59. Principal chords with passages, derived or transposed chords at a semitone above with the same passages, f. 24r.



Figure IV-60. Principal chords with passages transposed, f. 24r.

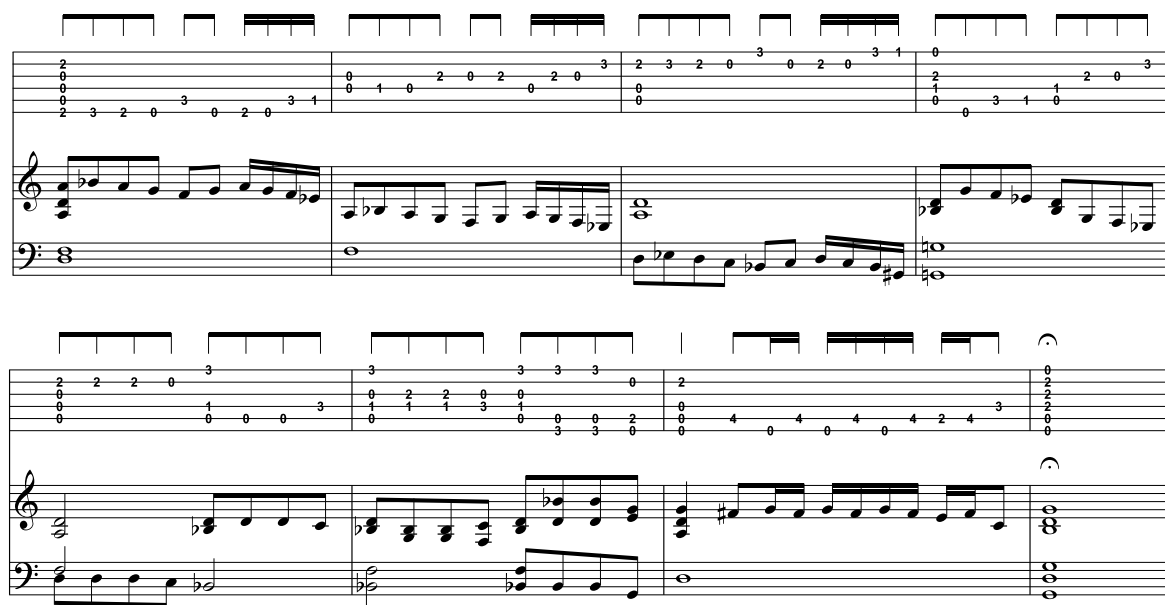


Figure IV-61. Principal chords with passages transposed, f. 24r.



## J. Section 9 (f24 v.-f25 r.): “*Rules to re-intabulate*” (Transl. 96)

The next section is dedicated to re-intabulating a composition at any interval. One must first know the number of semitones that comprise any interval. Having already discussed semitonotes on the lute, Valentini continues with a detailed method of transcribing transposed already exististing scores after establishing the number of semitones contained in the interval that one wishes to transpose to.

In this section, to show the semitones and where their unisons are found on different courses, Valentini uses the same extended chromatic scale used in each of the twelve ordini.

Below is a summary of the procedure to re-intabulate a composition:

- Know the number of semitones contained in the interval of the transposition
- For comfort of the hand, when necessary, transpose to the unison on another course
- Do not remove or alter the rhythm signs from the piece to be transposed
- The number of semitones corresponds to the number of frets, open courses considered
- Transposing an open course downward goes to the next lower course

Next, Valentini supplies 11 re-intabulations of an *aria della Follia* (with one example given in **Figure IV-62**). Valentini specifies an 8-course lute, even though he uses only the 7<sup>th</sup> course (see eighth transposition at the major 3<sup>rd</sup> below and the tenth transposition at the 4<sup>th</sup> below)

$\flat$  | | | .  $\flat$  | | | .  $\flat$  | .  $\flat$  |

3	0	2	3 <sub>x</sub>	2	3 <sub>x</sub>
2	2 <sub>x</sub>	2	2	2	2
0	3	0	3	0	0

7 | | | | .  $\flat$  | | | | |

3	0	0	2	:	0	2	2
2	2	3	3	:	2	2	3
3	2	0	0	0	3	0	3

12 | | | .  $\flat$  | | .  $\flat$  | | | | .

3 <sub>x</sub>	2	0	3	3	0	0	3	0
1	1	1	3	3	3	0	3	0
0	0	0	2	3	3	0	3	0

$\flat$  | | | | .  $\flat$  | | | | .  $\flat$  | .  $\flat$  |

3	0	2	3 <sub>x</sub>	2	3 <sub>x</sub>
2	2 <sub>x</sub>	2	2	2	2
0	3	0	3	0	0

7 | | | | .  $\flat$  | | | | |

3	0	0	2	:	0	2	2
2	2	3	3	:	2	2	3
3	2	0	0	0	3	0	3



Figure IV-62. Aria della follia transposed and re-intabulated, f. 25r.

### K. Section 10 (f25 v): “Of the difference that is found between the lute of eight courses of strings, and the theorboed [lute] and archlute, and others, and of their tuning” (Transl. p. 100)

It is intriguing to note that the *tiorba* or *chitarrone* aren’t mentioned at all in *Il leuto*. In fact, Cristoforetti duly noted that:

...it is natural to ask oneself for what reason, in the fourth decade of the century, in Rome, reigned over by Kapsberger, Valentini would have written a method for transcribing and playing basso continuo excluding the theorbo – and its influence on musical activity– and only taking the lute and archlute into consideration...<sup>149</sup>

Although I’m quite sure that Cristoforetti is just being provocative, Sayce and Mangherini have ample evidence for an in-demand community of Roman lute *and* theorbo players. Interestingly, the need for working lute players, in Rome, was indeed on par with any other instrument called upon for public celebrations and feast days during the period between 1620 and 1650, and that “... this acceptance of the lute on equal footing with a keyboard instrument is rare outside Rome”, and that

<sup>149</sup> “... è naturale chiedersi per quale ragioni, nel quarto decennio del secolo, a a Roma, regnante Kapsberger, Valentini abbia scritte un “metodo” per il trasporto e per il basso continuo escludendo la tiorba e prendendo in considerazione soltanto il liuto-arciliuto, e come esso sia da porre in relazione con l’attività musicale.” Cristoforetti ed., *Il leuto anatomizzato and Ordine* (facsimile introduction), 2.

“Roman music from the first half of the seventeenth century already made far greater use of the lute (as opposed to the theorbo) than the rest of Italy”.<sup>150</sup>

Valentini could have known a number of freelance and professionally tenured lutenists attached to any church or institution around greater Rome, or more conceivably, to his local parish of San Luigi dei Francesi. Arcangelo Lori, active lute player and composer, was organist there until 1633, before Luigi Rossi. Lionett shows that from 1601 to at least 1682 the church employed a varying number and combination of: lute, archlute, and theorbo. In fact, on a certain feast day in 1630, the church records payment for three lutes (one associated with choir), and archlute and a theorbo player. And in 1633 the celebrations called for *extra* musicians: a guitar (*chitarrino*), a lute and three theorboes. From 1608 to 1615 a lutenist was *maestro di capella*, Giovanni Francesco Brissio (*Giovani del leuto*).<sup>151</sup>

While it is somewhat expected for modern lute players to be multi-instrumentalists, Sayce and Mangherini point out that a number of lute players were *also* theorbo players. Of these Piccinini, Kapsberger and Castaldi are the most noted.

Regarding this section of the manuscript, a correction was made by Valentini who had forgotten, but latter added, the archlute in his comparison between instruments. Roughly around the time of this manuscript, the archlute was taking responsibility for more and more aspects and roles during performances, so much so that within ten years, the request for the ‘pairing’ of archlute and theorbo is superseded with just the word ‘*leuto*’.<sup>152</sup> The capstone for the archlute was unquestionably the publication of Corelli’s *Sonate da Camera* published in Rome in 1681.

The instruments being used in Rome, and those that are compatible with Valentini’s system, are the: 11-,8- and 7-course lute, the archlute and the theorboed lute – or indeed any sort “... as long as it is not in the French tuning,” which he dedicates a section to. By theorboed lute, Valentini intended an ordinary lute, presumably 6- to 8-course, in standard tuning, retrofitted to accommodate a number of extra bass courses (totalling to 14). On the etymology of the word ‘*attiorbato*’, it would seem that it is the past participle of the verb *attiorbare* or ‘to theorbo’ one’s lute.

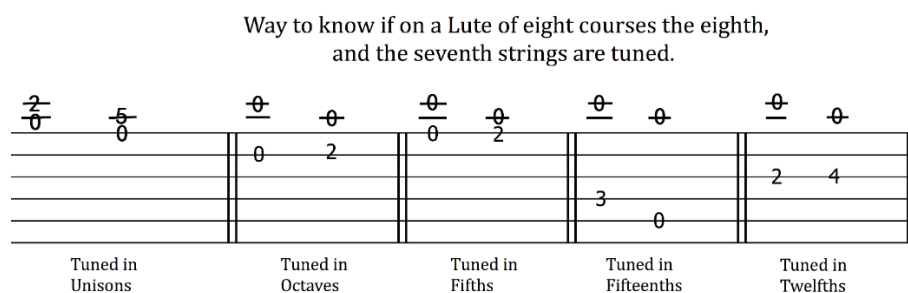
To make sure that the courses are in tune, Valentini supplies a diagram showing how to tune the courses in unisons on the fifth and fourth frets, in octaves and in fifths (see **Figure IV-63** and **Figure IV-64**):

---

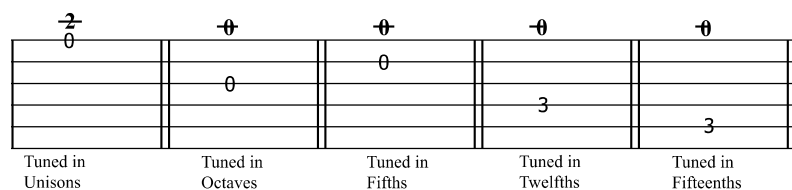
<sup>150</sup> Sayce and Magherini, "The Archlute in 17th and 18th Century Rome," 1.

<sup>151</sup> Jean Lionnet, "Quelques aspects de la vie musicale à Saint-Louis-des-Français. De Giovanni Bernardino Nanino à Alessandro Melani (1591-1698) " 52 (1978): 337. I am curious to know if Brissio is the same Briccio, composer of the enigmatic canons mentioned here on page 10.

<sup>152</sup> Sayce and Margherini, "The Archlute in 17th and 18th Century Rome," 3.



**Figure IV-63. Tuning the lute, f. 25v.**



**Figure IV-64. To tune the seventh course on a seven-course lute, f. 25v.**

Valentini makes a curious statement regarding the theorboed lute: that it is usually played at a tone below the natural tone. Therefore, G-sol-re-ut is found on the open fourth course, instead of F. No examples of the tablature nor its notation are provided, so this curiosity for now, will remain just that.

The bass courses of a theorboed lute or an archlute can be tuned in octaves, twelfths, or fifths, as the following diagram illustrates (**Figure IV-65**):

Tuned in Octaves	Tuned in Twelfths	Tuned in Fifteenths	Tuned in Octaves	Tuned in Twelfths	Tuned in Fifteenths
♯ 8 9 X XI 0 3 2 0 3	♯ 8 9 X XI 3 1 0 2 0	♯ 8 9 X XI 3 1 0 3 1	2 0 0 2 0 0	4 2 0 4 2 0	4 2 0 4 2 0
♭ 8 9 X XI 0 3 2 0 3	♭ 8 9 X XI 3 1 0 2 0	♭ 8 9 X XI 3 1 0 3 1	2 0 0 2 0 0	4 2 0 4 2 0	4 2 0 4 2 0
♮ 8 9 X XI 0 3 2 0 3	♮ 8 9 X XI 3 1 0 2 0	♮ 8 9 X XI 3 1 0 3 1	2 0 0 2 0 0	4 2 0 4 2 0	4 2 0 4 2 0

Tuning of the five bass courses of the Theorboed Lute

Tuning of the eight bass courses of the Archlute, or Theorboed Lute

**Figure IV-65. Tuning the bass courses of archlute and liuto attiorbato from *Il leuto*, f. 25v.**



**L. Section 11 (f26 r.-f26 v.): “Of the three sorts of lute tablature, namely, of Italian, of Neapolitan, and of the French” (Transl. p. 102)**

A demonstration of the three types of lute tablature: Italian, Neapolitan and French is the next topic to be discussed *Il leuto*. Valentini talks the reader through the fundamentals of how to read and intabulate in said systems. Interesting is the mention of Neapolitan tablature. That Valentini possessed a large collection of tablature sources is undisputed – based on the inventory after his death. For the prevalence and circulation of lute tablature sources in the 17<sup>th</sup> century see Coelho<sup>153</sup> and Fabris<sup>154</sup>.

During the reign of Pope Urban VIII (Maffeo Barberini), French culture was never far from the Papal Court, and by proxy, his papacy abetted a predilection for high French culture – for modish Romans at any rate. Urban’s secretary *da camera*, Jules Mazarin was responsible for both introducing Italian opera into France and for bringing the Italian guitarist Francesco Corbetta to the court of Luis XI. Dinko Fabris identifies that on more than one occasion Italians wishing to sell their compositions written for lute, theorbo or guitar in France, needed to do one of two things: 1) supply a guide on how to read Italian tablature, or copy the Italian tablature into French tablature. For example, Alberto Carbonchi published his book of guitar music (1640) into French tablature in order to sell it in that country. In the same book, Carbonchi supplied an explanation of French tablature for his Italian readers.

Below is Valentini’s example and comparison of the three lute tablatures in common use in European centres. (Figure IV-66).<sup>155</sup>



**Figure IV-66. Intabulation of a *barriera* in Italian, Neapolitan and French tablature, f. 26r.**

Here the manuscript ends at verso 26. The next two sections are additions. The foliation continues on verso 28.

<sup>153</sup> Coelho, "The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné." And

<sup>154</sup> Fabris, "Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del Seicento".

<sup>155</sup> Fabris, "Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del Seicento," 317.

## M. Section 12 (f28 r.-f29 v.): “About a certain French tuning of the lute called *bmolle*” (Transl. p. 106)

During the first half of the seventeenth century, a French ‘trend’ had been impacting on Rome not only in music but also in other aspects of social life. In a short time, the attribute ‘*alla francese*’,<sup>156</sup> was vernacularised when differentiating social practice along international lines. Regarding lute music, this is seen especially in the denomination of dances then in fashion, in particular, the *corrente*. But even in this we recognise a certain ambiguity, seeing that there are manuscripts containing pieces called *corrente francese*, dances which are absolutely identical to the Italian *corrente* of the late 16<sup>th</sup> century.<sup>157</sup> This, as we will see below, is evidence of Italians adopting selected qualities of the French lute tradition – even if only in spirit. In fact, Cristoforetti discovers, judging from the sources in our grasp, it was the Italians, composing Italian music, like Pietro Paolo Melli and Bernardino Gianoncelli with their *scordatura*, and as much Valentini, to register and propagate the use of the *accords nouveaux* in the first half of the century – and not the French. It is important to place the 1638 Roman publication of Pierre Gautier’s book of lute music: *Œuvres*.<sup>158</sup> Gautier’s experimental tuning, attempted to render the lute more sonorous and draw more resonance from the instrument. Valentini mentions the ‘sound’ of the lute when tuned this particular way, he finds that “... with this tuning the *tono chorista* is not achievable neither does it have a beautiful effect when accompanying a singer”.<sup>159</sup> It is difficult to pinpoint Valentini’s sources for the French tuning, however, it is tempting to put a copy of Gautier’s *Œuvres* in Valentini’s possession. However, Rollin says that the edition was “composed in the shadows” during the Thirty Years War, Gautier himself keeping close to the entourage of Prince Johann Anton von Eggenberg, for whose pompous entry into Rome in June 1638, Gautier anticipated his *opus*.<sup>160</sup>

Valentini uses the *nouvel accord ordinaire* (today known as D minor tuning) which Gautier adopted for only seven of the 103 compositions in his *Œuvres*.<sup>161</sup> Other than *Œuvres*, Coelho mentions another contemporary Roman source with French ties, MS Barb. Lat. 4180 (Rome 4180).<sup>162</sup> In Coelho’s description of *Rome 4180*, he notes that “the copyist of the manuscript used the number 7

---

<sup>156</sup> In relation to the use of the term ‘*alla francese*’, a century after Valentini, Cristoforetti calls the term “weak and relative”. In Orlando Cristoforetti, “Introduction,” in *Suonate di celebri auttori per l’arcileuto francese: Regole di musica, Filippo Dalla Casa (1759)* (Florence: SPES, 1984).

<sup>157</sup> Fabris, “Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del Seicento,” 318.

<sup>158</sup> Pierre Gautier, “Introduction,” in *Œuvres de Pierre Gautier*, ed. Monique Rollin (Paris: CNRS, 1984).

<sup>159</sup> “...tale accordatura non riesce in Tono chorista, nè fà troppo bello effetto il cantarvi sopra ne il sonarvi sopra la parte”, f28 r.

<sup>160</sup> Gautier, “Introduction,” 10.

<sup>161</sup> They are; *Prélude, Sinfonie, Fugue, Allemande, Corounte (2)* and *Sarabande*

<sup>162</sup> Coelho, “The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné,” 97-99.

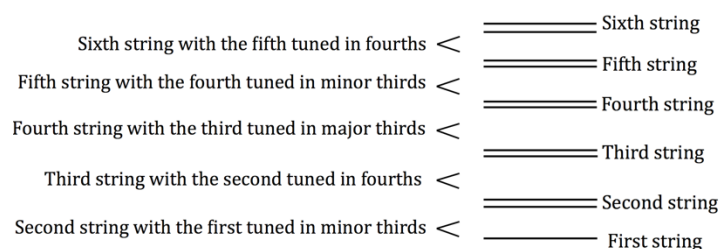
to indicate the seventh course, which is a French tradition, whereas the Italian used simply a zero slashed by a ledger line”.<sup>163</sup> Valentini uses the same indication in his manuscript. Another similarity in *Rome 4180* is the stipulation of a lute without a “*gran jeu*”, or extended neck, here too Valentini calls for a lute “... of ordinary size, not theorboed, but with eleven courses of strings”.<sup>164</sup> *Rome 4180* is written for a 10-course lute with the seventh chromatically altered.<sup>165</sup>

Valentini shows that his system of *ordini* can be ‘comfortably’ adopted for the French tuning. To show the adaptability of this system he returns to a chromatic *scale musicale*, an *andamento*, figured bass and the chords derived thereof, there is an *aria di Ruggiero* and 51 cadential formulae. Unprecedented by most standards, especially in the light of what Valentini has to say about its role and effect – as continuo instrument.

Valentini’s definition of the *accordatura francese* opens this section of the manuscript – choosing not to use the French tablature and continues with the Italian. He suggests that the French used an ordinary sized lute with the courses strung over a standard bridge and nut. He compliments the effect as “... most beautiful when playing corrente and similar airs”.<sup>166</sup>

Next Valentini shows us how to tune a lute using the *bmolle* tuning (**Figure IV-67**). First, Valentini gives the intervals between the courses:

The six principle strings of the Lute tuned in the French style with b flat



**Figure IV-67. Intervals between the courses of a lute in French tuning, f. 28r.**

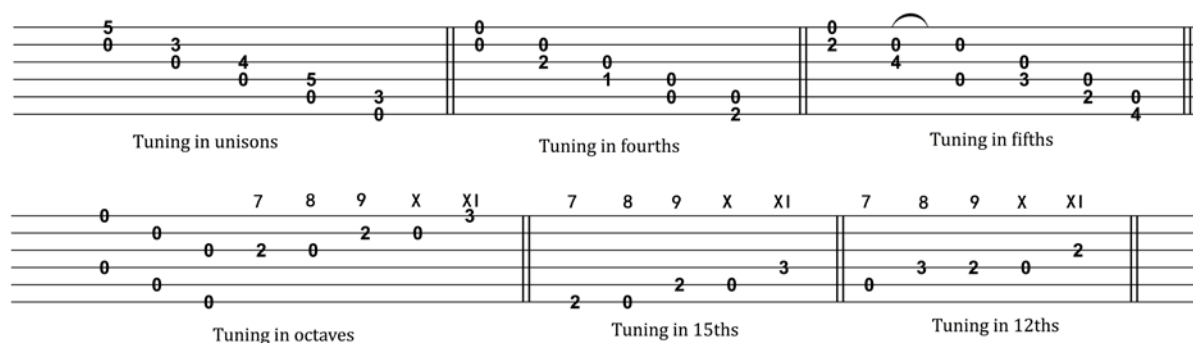
He then illustrates how the player can know if the lute is in tune after alter the courses (**Figure IV-68**):

<sup>163</sup> Coelho, "The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music: a catalogue raisonné," 98.

<sup>164</sup> "In un Leuto di ordinaria grandezza, non Teorbato; mà si bene di undici ordini di corde", f28 r.

<sup>165</sup> For a thorough investigation into the various practices of alternate tunings, see; François-Pierre Goy, *Les sources manuscrites de la musique por luth sur "accords nouveaux" (vers 1624- vers 1710): Catalogue commenté* (Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1988-1989, 2008). Interestingly, Valentini’s manuscript is not cited in this excellent study.

<sup>166</sup> "...e fà bellissimo effetto in sonarvi le correnti, e simili arie". f28 r.



**Figure IV-68. How to know if the lute, in French tuning, is in tune, f. 28r.**

From a modern (fixed pitch) perspective, and taking for granted that we are using a lute in G, the method with which ones arrives at this tuning is to firstly tune the sixth to the fifth course, which one does normally for those courses. Then the fifth course to the fourth by dropping the fourth course so it is in tune with the third fret of the of the fifth course, continuing to tune the open courses to the fretted note, as shows the first bar in the above diagram. In this way, the overall pitch of the instrument is rather low, and in turn means a departure from the *tono chorista* or the *tono romano*, which paradoxically was at least a tone below A=440.<sup>167</sup> This could be certainly one of the reasons that Valentini stated that this tuning is not suitable to continuo playing outside a limited domestic setting. However, this didn't stop him from *anatomising* even this!

The 11-course instrument suggested was without the use of an extended neck, meaning that the lowest courses can be fretted – even the 11<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup>. The range is from C<sub>1</sub> to C<sub>6</sub> (20<sup>th</sup> fret). In order to represent the fretted notes on the bottom two courses, Valentini again shows his procedure. He has not used the French tablature, in which the lower courses would be shown with the letters *a*, *b*, *c* etc... with ledger lines underneath to show which bass string and fret is to be played (**Figure IV-69**). In order to show if a bass string is played open, a Roman numeral (XI, X) or cardinal number is used, and to show which fret is to be played a smaller cardinal number is placed above it.

<sup>167</sup> Barbieri, "Corista, chivette e intonazione nella prassi Romana e Veneto-Bolognese del tardo Rinascimento," 434.

Chords or triads to play above the part with the present French tuning, where it is to note is that the bass strings signed with zero above  
like X1, X, 9, 8, 7, it means they are played open; and signed like this X1, X, 9, 8, 7 indicates they are to be played on the first fret.

The image shows a musical score for a lute piece titled 'Botte o Chiavi' in French tuning. The score is written on a single staff with a bass clef. Above the staff, there are several measures of music with notes and accidentals. Below the staff, there is a complex system of fret numbers (0-9) and 'X' marks, which are used to indicate the fretting for the lowest courses of the lute. The fret numbers are arranged in a way that suggests a specific fingering or technique for each measure. The 'X' marks are placed above the fret numbers, indicating that the strings should be played open. The overall layout is typical of a lute tablature, where the fret numbers are written directly below the notes.

Figure IV-69. *Botte o Chiavi* in French tuning. Plus, an innovative way of representing the lowest courses, f. 28v.

## N. Section 13 (f30 r.-f33 v.): “*The art of refined counterpoint*” (Transl. p. 114)

In the final two sections of *Il leuto*, Valentini speaks directly to the student of counterpoint – both of written and counterpoint ‘*alla mente*’ (polyphony performed extemporaneously). Valentini was best-known in his own lifetime, and after his death in 1654, as a master of counterpoint. He was acutely aware of the practices of Italian composers and singers, having on a number occasions commented on the practices he encountered throughout the dioceses of Rome. His manuscript *Due discorsi et una epistola* (as was seen earlier) places him as an astute observer of the ecclesiastical milieu. He adjudicates composers, singers, instrumentalists and other theorists throughout the parishes and musical institutions of Rome. Keeping in mind that he was a teacher and theorist for most of his life, it is not at all surprising to find the addition on the ‘good rules of counterpoint’ as the last section in *Il leuto anatomizzato*.

In *Due discorsi*, Valentini sharply admonishes the inability of singers to perform rudimentary counterpoint over chant melodies. On counterpoint: “... one must have knowledge, especially sopranos, altos and tenors, in order to make counterpoint over a cantus firmus, not by ear, as many usually asininely do, but regulated as it should be done”.<sup>168</sup> In fact, the examples used in this section to illustrate his lessons are expanded upon over a cantus firmus in just semibreves and breves.

Even the titles that singers and instrumentalists afford themselves seems to irk him. On the level of competence of musicians and singers he quips: “... regarding the title of ‘musician’... if

<sup>168</sup> “*Et anchorche in lei vi sieno alcuni, che non sanno compore, e solamente cantano, havendo di quel che cantano qualche intelligenza, e forse ancora qualche cognition di contrapunto del qual specialmente li soprani, li contralti, e li tenori bisogna necessariamente che n’habbiano notitia per farlo sopra i cantifermi, nonad orecchio, come molti asinescamente sogliono fare; ma si bene regolarmente come va fatto*”, *Due discorsi et una epistola*, 16, par. 41.



players don't have knowledge, they are at the level of and are numbered amongst simple singers, and not numbered among true musicians".<sup>169</sup>

Throughout *Il leuto* Valentini references only three other people: Gasparo Visconti, the harpsichordist and harp player who adopted Valentini's equal temperament; another is "... *un valentissimo sonatore antico*", Francesco da Milano; and most frequently Vincenzo Galilei. A direct link to the sources Valentini uses in the last section of *Il leuto* is outside the range of the present study. One must concede, however, that the terms "*compositori antichi*" and "*moderni pratici*" which he uses to describe historical figures and practices are somewhat arbitrary – without sufficient evidence.

Valentini commences this section listing what are considered, by modern standards, consonances (perfect and imperfect) and dissonances (**Table II-1**). The illustrations he uses are not too dissimilar to those used by Zarlino and others.

**Table IV-7. Names and description of the simple intervals, f. 30r-f. 31v.**

Interval	Valentini's description	
Unison	Same tone, no difference in sound	Being the same voice, it is a sound without variation
Minor 2 <sup>nd</sup>	Semitone, naturally Mi-Fa, accidentally (#) Fa-Sol*	The minor and major second are dissonant, but the minor second is more dissonant as it is further away from the minor third, which is a consonance
Major 2 <sup>nd</sup>	Tone, consists of two semitones, naturally Ut-Re, Re-Mi, Fa-Sol, accidentally Mi-Fa(#)	
Minor 3rd	Semiditone, consists of a tone and two semitones, naturally Re-Fa, Mi-Sol, accidentally	A languid consonance
Major 3rd	Ditone, consists of two tones (four semitones), naturally Ut-Mi, Fa-La, accidentally Re-Fa(#), Mi-Sol(#), Mi(b)-Sol	A spirited consonance
Perfect 4 <sup>th</sup>	(Bona) Good fourth, Diatesseron, minor 4 <sup>th</sup> , tetrachord, <i>tetrafontia</i> consists of five semitones, three species; naturally Re-Sol, Mi-La, Ut-Fa, accidentally Fa-Mi(b)	The Ancients and Theorists held that it was a perfect consonance. To the ear it is not displeasing, but by modern practices it is numbered among the dissonances
Augmented 4th	<i>Superflua</i> fourth, tritone, consists of six semitones, naturally Fa-Mi, accidentally Ut-Fa(#), (b)Mi-La	The false fourth, which is a tritone, is very dissonant
Imperfect 4 <sup>th</sup>	Consists of four semitones, same as major 3 <sup>rd</sup> in practice on the lute, accidentally (#)Ut-La	

<sup>169</sup> "...del nome di Musico devono essere meritevoi anco i cantori, et i sonatori..., se non hanno intelligenza sono nel grado, e numero de' semplici cantori, e trà musici non sono connumerati". *Due discorsi et una epistola*, 16, par. 42.

Perfect 5 <sup>th</sup>	Diapente, good fifth, <i>pentachord</i> , <i>pentafonia</i> , perfect diapente, consists of seven semitones, of four species; naturally Re-La, Mi-mi, Fa-fa, Ut-Sol, accidentally (b)Mi-Fa	The perfect fifth, which is the diapente, is by the experts deemed a perfect consonance, and is grave, harmonious and full
Diminished 5 <sup>th</sup>	False fifth, imperfect diapente, semidiapente, composed of six semitones, naturally Mi-Fa, accidentally (#)Ut-Sol, (#)Fa-fa, (#)Re-La, Mi-mi(b)	The false fifth, which is semidiapente is dissonant
Augmented 5 <sup>th</sup>	Superabundant fifth, <i>superflua</i> diapente, consists of eight semitones, accidentally Ut-(#)Sol, Fa-(#)fa, in practice the same as minor 6 <sup>th</sup>	
Minor 6 <sup>th</sup>	Diapente with a semitone, minor hexachord, minor <i>hexafonia</i> , consists of eight semitones, naturally Re-Fa, Mi-Sol, Mi-Fa, accidentally (#)Ut-la, Re- mi(b)	The minor sixth being close to the fifth, namely, the diapente, is a sweet consonance and has some languidness
Major 6 <sup>th</sup>	Diapente with a tone, major hexachord, major <i>hexafonia</i> , formed of nine semitones, naturally Ut-La, Re-mi, Fa-Sol, accidentally Re-(#)fa, mi-(#)sol, mi-(#)fa	The major sixth, nearing the seventh, is a consonance which is somewhat cruel and bitter, note that the sixths used well have very fine effect, on the contrary used badly produces badness
Minor 7 <sup>th</sup>	Diapente with a semitone, minor <i>heptachord</i> , minor <i>heptafonia</i> , formed of 10 semitones, naturally Re-Fa, Re-Sol, Ut-Fa, Mi-sol, accidentally (#)Ut-mi, (#)Fa-la, Ut- mi(b)	The minor seventh is dissonant but not as much as the major seventh, being that the minor seventh is closer to the sixth than the major seventh, which is the most dissonant
Major 7 <sup>th</sup>	Diapente with a ditone, major <i>heptachord</i> , major <i>heptafonia</i> , formed of eleven semitones, naturally Ut-mi, Fa-la, accidentally Ut-(#)fa, Re-(#)sol, Re-(#)fa, mi-(#)sol	
Octave	Queen of consonances, diapason, diapente with diatesseron, composed of twelve semitones, of seven species; A-a	The Diapason is the most perfect and good, and being of the same nature as the unison it has the same name
Imperfect octave	Imperfect diapason, consists of eleven semitones, place the semitone (#) on the lower note of the octave or a flat (b) on the top note of the octave, in practice it is the same as the major seventh	

\* There is also shown a minor 3<sup>rd</sup> going from G-B $\flat$  but it is not described

Valentini continues by describing each interval based on the number of major and minor seconds it contains. Examples are given for how the interval is altered ‘naturally’ and ‘accidentally’, or when an interval is created by adding a sharp or flat sign.

Valentini points out that adding the septenary number 7 (and its multiples) to any simple interval, we arrive at its composite interval. This seems to be held in somewhat ‘special’ consideration. In *Due discorsi et una epistola* on page 187, paragraph 451, Valentini discusses the number 7. He aligns this number ‘*settenario*’ as it is found in musical intervals, both simple and compound, to the human life span being divided into spans of seven years. From ages 0-7, then 8-14, then 15-21 etc. he divides and describes the human life into periods of seven years. He notes that the



Clefs that are sung one similar to the other in  
which one there is made the mutation of a  
fourth the other of a fifth.

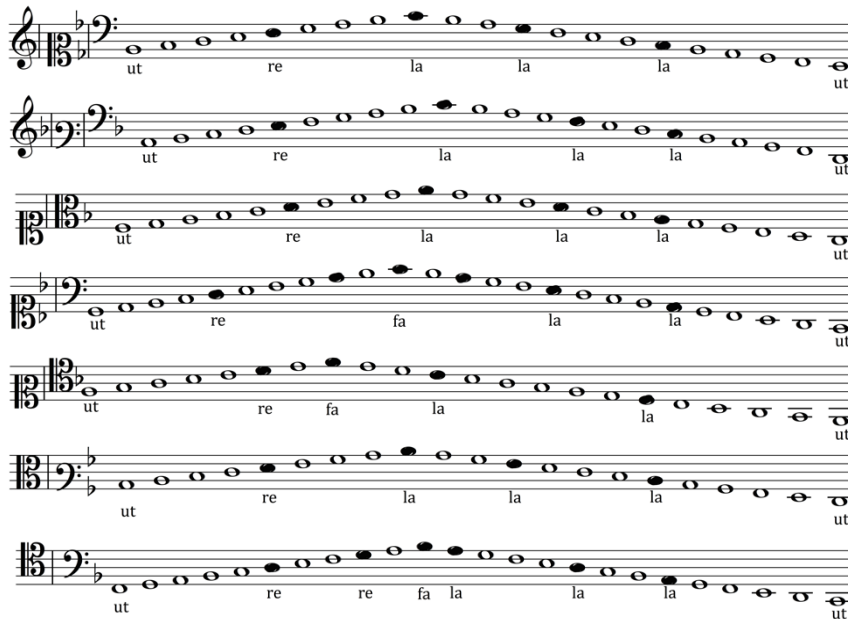


Figure IV-72. Shows the mutation, by 4<sup>th</sup> and by 5<sup>th</sup>, of the hexachord in a number of clef combinations, f. 31v.

The next image (**Figure IV-73**) teaches the singer how to find the unisons, octaves, fifteenths and twenty-seconds, based on whether they are found on a line or on a space. Valentini says that this has a practical use for the ‘putti’ or boy singers.

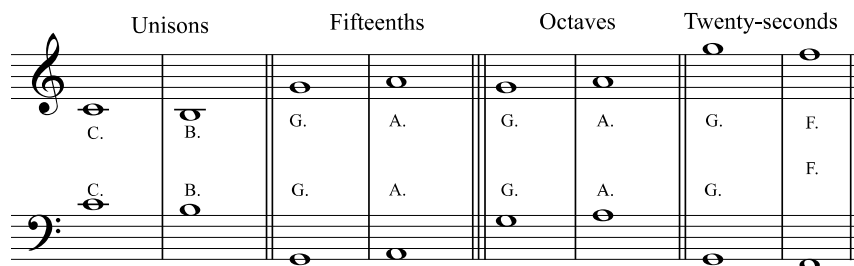


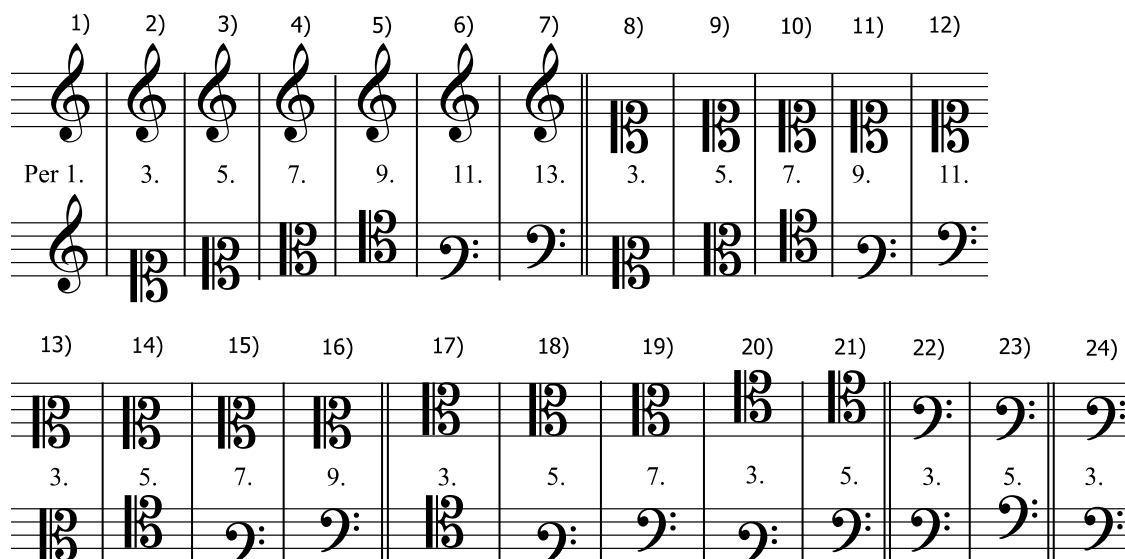
Figure IV-73. Composite octaves and unisons, f. 31v.

In explaining the diagram, Valentini notes that:

If we take two notes of A, namely, the note A-la-mi-re, the same letters are found on the same line, or both the are found on the space, there will be between them the unison, or the fifteenth. If these two letters are found one on the line and the other on a space, there will be between them an octave or a twenty-second.<sup>171</sup>

<sup>171</sup> “...se pigliaranno in due parti la lettere A, cioè è la corda di A lami re) se esse due istesse, et medesime lettere staranno ambedue in riga, o vero ambedue si ritrovaranno in spatia, vi sarà trà di loro l’unison, o vero la

The next image (**Figure IV-74**) is a very useful tool for the student of counterpoint, both practical and theoretical, in that it shows clearly the intervallic distance between clefs – *chiavi madre* (standard clefs) and *chiavette* (high clefs).



**Figure IV-74. Intervallic distance between *chiavette* and clef combinations, f. 32r.**

After having discussed intervals, clef recognition and the distance between them, Valentini now gives a concise lesson on composing and singing counterpoint over a *cantus firmus*.

### 1. *Rules of Counterpoint (f32 r.- f34 v.) (Transl. p. 122)*

One can begin with any consonance except the sixth. Two similar intervals like fifths and octaves are not to ascend or descend together. One can move in thirds or sixths (see **Figure IV-75**).



**Figure IV-75. Movement by 6ths and 3rds, f. 32r.**

---

*quintadecima se una di esse due e medesime lettere si ritrovera in riga e l'altra in spatio, vi sarà, e risonarà trà di esse l'ottava o vero la vigesima seconda", Il leuto, f. 32v.*



When composing with black notes [crotchets or quavers], one must be good and the other bad. The good lands on the beat, and the bad on the offbeat. When these black notes move by jump or leap, they must land on a good note. This is seen in the following example, the ‘b’ means good [bono], and ‘t’ means bad [*triste*- sad/bad] (**Figure IV-76**).



**Figure IV-76. Intervals of black notes, f. 32r.**

A black note doesn't save two octaves, nor two fifths when it is the first or third beat (**Figure IV-77**).



**Figure IV-77. Movement of 5ths and 8ves with black notes, on bad beats, f. 32r.**

On the contrary, one black [quarter] note saves two 8ves or 5ths when it is in the place of a note. When the second 8ve or second 5<sup>th</sup> is in place of the bad note, namely, on the second or fourth beat (**Figure IV-78**).



**Figure IV-78. Movement of 5ths and 8ves with black notes, on good beats, f. 32r.**

If the cantus firmus line stays still, 8ves and 5ths are permitted when between them there is a crotchet or quaver. However, 8ves and 5ths can also be done if there is no note between them (**Figure IV-79**).



**Figure IV-79. Movement over a *cantus firmus*, f. 32v.**

The octave at the start of the beat must be done in contrary motion, namely, the bass falls a tone the counterpoint raises a tone (**Figure IV-80**).



Figure IV-80. Contrary motion of octaves, f. 32v.

When the counterpoint has begun with two 8ves, something must wait (**Figure IV-81**).



Figure IV-81. Movement in octaves, f. 32v.

Of the imperfect consonances, these can be done as much as one wants (**Figure IV-82** and **Figure IV-83**).



Figure IV-82. Movement in thirds, f. 32v.



Figure IV-83. Descending sixths, f. 32v.

When ascending on the elevation of the hand, it must go to the 8ve (**Figure IV-85**).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a common time signature (C) and a bass clef staff with a common time signature (C). The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (F#) and a double bar line. The bass staff contains a simple accompaniment with whole and half notes. The second system continues the melody in the treble staff, featuring a long note with a sharp sign (F#) and a double bar line. The bass staff continues with whole and half notes. The score is written in a simple, clear style suitable for a children's songbook.

For general rule, the minor 6<sup>th</sup> falls to the fifth or to the third. The major 6<sup>th</sup> goes to the octave (**Figure IV-86**).

Musical notation for Exercise 6, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of notes with fingerings indicated below them: 6., 5., 6., 3., 6., 6., 5., 6., and 8. The bottom staff contains four whole notes, each with a label below it: 6. minor, 6. major, 6. minor, and 6. major.

It is not good for two voices to go from a perfect consonance to an imperfect consonance, nor vice versa, rising or falling by a leap. One mustn't go from the 10<sup>th</sup> to the 8ve (**Figure IV-87**).

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music: a quarter note G4, a half note F4, a quarter rest, and a half note E4. Below the first two measures are the fret numbers 12 and 10, and below the last two measures are 8 and 10. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music: a half note G3, a half note F3, a half note E3, and a half note D3.

53

It is not good for two voices to go from one perfect consonance to another, like an 8ve to a 5<sup>th</sup>, and vice versa (**Figure IV-88**).



**Figure IV-88. From perfect consonance to perfect consonance, f. 32v.**

It ‘makes a fine effect’ to go from a perfect consonance to an imperfect one with contrary movement, and vice versa (**Figure IV-89**).



**Figure IV-89. From a perfect consonance to an imperfect consonance, f. 32v.**

Dissonances are ordinarily tied with a good note. So, the first note is good and the dissonant note follows downwards (**Figure IV-90** to **Figure IV-92**). The 9<sup>th</sup> falls to the 8ve, the 7<sup>th</sup> falls to the 6<sup>th</sup>, and the 4<sup>th</sup> falls to the 3<sup>rd</sup> and the 2<sup>nd</sup> to the unison. Two 9ths cannot be tied.



**Figure IV-90. Tied dissonances, f. 33r.**



**Figure IV-91. Tied 9ths and 2nds, f. 33r.**



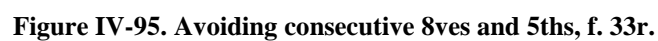
The false fifth can be done in counterpoint when it is on the elevation of the beat and goes to the major 3<sup>rd</sup> (**Figure IV-93**).



Two black notes, namely, two crotchets, can be done on the rising of the beat after a minim. The first is bad and the second good falling by tone (**Figure IV-94**).



In order to not incur consecutive 8ves and 5ths, when the counterpoint ascends the cantus firmus descends, and vice versa (**Figure IV-95**).





The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, each with a single half note. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, and F#4. Below the staff, the numbers 4, 5, 3, 4, 5, and 3 are written under the first five notes respectively. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure is a half note G2. The third measure is a half note A2. The fourth measure is a half note B2. The fifth measure is a half note A2. The sixth measure is a half note G2. The piece ends with a double bar line.

When the cantus firmus leaps, from one beat to another, they are to be good black notes [crotchets and quavers] (**Figure IV-97**).


When the cantus firmus falls by a tone or descends [or ascends] by a fifth the counterpoint goes from the 6<sup>th</sup> to the 3<sup>rd</sup>, or the 13<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup>. Jumping by a 4<sup>th</sup> [or 5<sup>th</sup>] in the counterpoint (from a 3<sup>rd</sup> to a 6<sup>th</sup>, or a 13<sup>th</sup> to a 10<sup>th</sup>) when the cantus firmus stays still (**Figure IV-98**).

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music: a half note G4, a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains four measures of music: a half note G2, a half note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The notes are G, E, D, C in both staves, with the bottom staff notes being an octave lower. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

When moving with quavers, one must be good and the other bad. Of the eight quavers in a bar the first, third, fifth and seventh must be good. The second, fourth, sixth and eighth are bad (**Figure IV-99**).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It features a simple bass line with whole notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line and repeat dots on both staves.

It is not praiseworthy to ascend by crotchets from the 6<sup>th</sup> to the 7<sup>th</sup>, go to the 8ve. It is praiseworthy descend from the 6<sup>th</sup> to the 5<sup>th</sup> or 3<sup>rd</sup> (**Figure IV-101**).



not praiseworthy      not praiseworthy      praiseworthy      praiseworthy

praiseworthy

praiseworthy

Use the # (sharp) when the part ascends, and the b (flat) when the part descends (**Figure IV-102**).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The accompaniment is written in a simple, folk-like style. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first four measures, and the second system contains the last two measures. The music ends with a double bar line and repeat dots.

**Figure IV-102. Use of accidentals, f. 33v.**

We have said that when the counterpoint begins in 8ves, a part should wait, this is true also for unisons (Figure IV-103).



Figure IV-103. Starting in unisons, a part must wait, f. 33v.

The unison can be on any beat of the bar, except on the falling of the beat (*battuta*). In similar places the octave can be done (Figure IV-104).



Figure IV-104. Use of unisons, f. 33v.

If the octave is at the beginning of the bar, one must move in contrary motion. However, if the octave is the same as its antecedent then it is very good (Figure IV-105 and Figure IV-106).



Figure IV-105. Use of octaves, f. 33v.

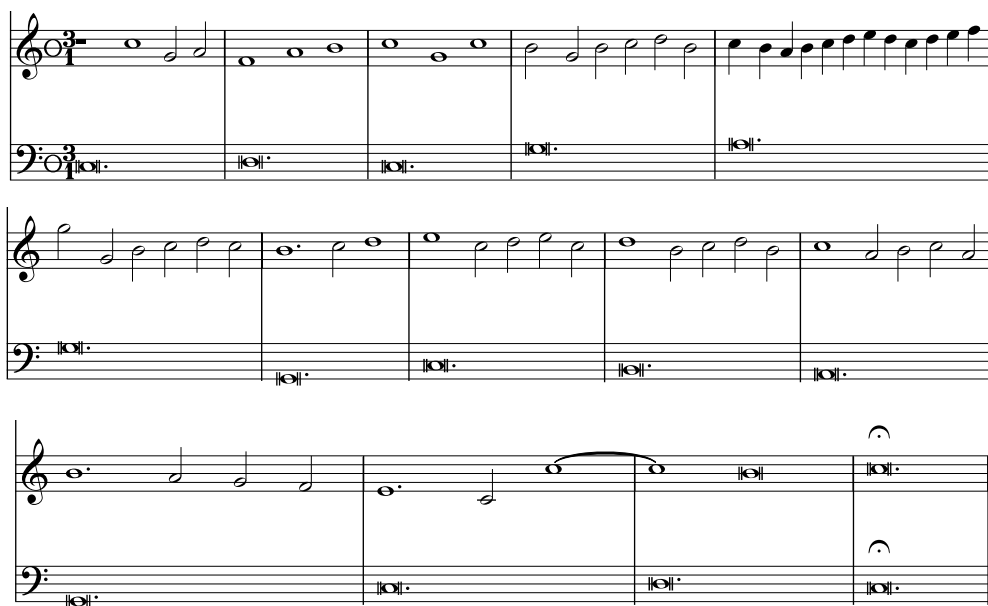


Figure IV-106. Dividing a ternary bar into smaller note values, f. 33v.

## V. Practical Applications and Concluding Thoughts

### A. On the Mindset of the Seventeenth-Century Musician

This research presented a translation and commentary of *Il leuto anatomizzato* by the polymath Pier Francesco Valentini. This task was fraught with difficulties due to the intricate layout and at times perplexing content. Valentini's complex system of *ordine*, for instance, can appear to be a convoluted solution to apparently simple musical dilemmas. We must keep in mind that the *modus operandi* of the seventeenth-century musician was very different, as were their theoretical understandings, and the musical contexts in which they operated. I hope that this essay has helped unravel some of these conundrums, illuminating how these concepts might have been relevant and practical within the context of the day.

By placing the author and the manuscript in close proximity to the output of other contemporaneous composers and theorists of the likes of Doni and Galilei, one must concede that Valentini's own output, including *Il leuto anatomizzato*, stands apart for its sheer scope and ambition. Owing to his comfortable social position, he was able to dedicate his life to an intellectual pursuit that bore valid, substantial, and at times esoteric, works of art and science.

After consulting the translation, the modern reader will notice immediately that Valentini's intricate system of transpositions, predicated not on key signatures or accidentals but instead focusing on patterns and positions on the fret board, is illustrated in extensive detail. We as modern readers have been made privy to an unknown level of musicianship, one which enjoyed very refined and advanced skills—including, arguably, the ability to effect transpositions by any interval at sight. Such skills may seem less relevant today, and beyond the reach of most modern musicians. Transposing at sight by any of twelve intervals, in time real, is the stuff of nightmares—a point which does not go unnoticed by Valentini.

So, what lessons from *Il leuto anatomizzato* can be found that are useful to the modern player and teacher? His extensive examples of cadences provide a particularly useful reference source. For instance, there is the systematic approach to scales that are 'used to play single lines above a part' and the encyclopaedic series of chords and chord shapes, illustrated with explanations of how they move around a fretboard as transposed chord shapes—a level of conceptual understanding that (as has been argued) reflects the influence of seventeenth-century guitar practice in its use of simplified *alfabeto*, where some shapes are notated as transpositions (by fret number) of others. Apart from the section dedicated to the written exercise of intabulating, the remainder of the manuscript is devoted to practical playing and singing proficiency.



## B. Practical Considerations

With the goal of explicating a breadth of practical and technical skills to the lute player in considerable detail, naturally some instructions can be deemed more useful than others. For instance, Valentini has unquestionably delivered regarding the necessary skills for performing solo polyphonic vocal music on the one hand, and contributing thoughtful and stylish continuo playing in an ensemble on the other. The following is a closer inspection of the section of the manuscript dealing with *ordini*, what they are, and how they may have been practicably used.

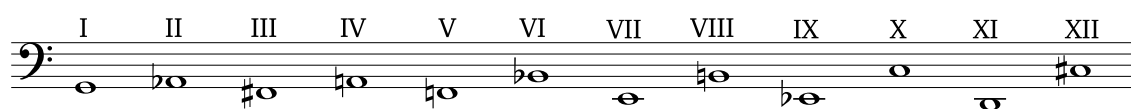
### 1. The Instrument

The lute which Valentini uses for the first section of *Il leuto anatomizzato* is an 8-course renaissance lute in G. However, as Valentini points out in section 10 on the different types of lute, his twelve *ordini* can still be used with a lute of up to 14 courses. The first course (cantino) is naturally single, and the remainder are doubles. For this section, it is not stated which courses have a string at the octave higher. Only in the section on French tuning regarding the 11-course instrument does Valentini mention the five “bass strings which are usually strung with a thinner string at the octave”. We can say with certainty that there was not an exact pitch in Rome during Valentini’s time. In fact, from one church to the next the difference in pitch of the organs could vary up to a semitone, making the *tono chorista* or *tono romano* an inexact reference point. This is an issue that the modern player doesn’t need to worry about as much, but still needs to be kept in mind when considering the purpose of instructions on transposition like those Valentini provides.

### 2. Clefs

The clef combinations that begin each *ordine* help to determine the interval of the transposition of the work that is to be transcribed or that requires a figured bass realisation. What seems a general rule, is that high clefs require a downward transposition and low clefs an upward transposition. The size of the interval of transposition is also linked to the clef. Take for example the first *ordine* with *bquadro* when no transposition is necessary using standard clefs or *chiavi madre*, or down an octave when the lowest two voices are alto and soprano, and up an octave when the work is in the lowest registers (in *contrabasso*). With *bmolle*, the corresponding clefs are *chiavette*, and require a downward transposition of a fourth. Note that with standard clefs, the transposition is never greater than a major second in either direction. This may add to or help resolve the contentious issue of whether a transposition was standard practice when the work was composed in *chiavette* or with *bmolle*. The conceptualisation of the music down a fourth when there is a flat in the key signature seems to be evidenced in the 10<sup>th</sup> *ordine* when with *bmolle* no transposition is required, with its corresponding *bquadro* an upward transposition of a fourth is made using *contrabasso* clefs, maintaining the plagal relationship between *bquadro* and *bmolle*.

The alternating chromatic schema **Figure V-1** expresses transpositions going only to the tritone above and below. Why stop at the tritone? Because it is the mathematical centre of the octave, and Valentini makes it clear in this section that the student can find the remaining transpositions (perfect fifth to a major seventh upwards and downwards) based on the intervals from the unison to the tritone. Simply put, it means that if we wish, for example, to make a transposition upwards of a major 6<sup>th</sup> and the work contains *bmolle*, we will expect to find low or *contrabasso* clefs, we know that in the same *ordine*, preceding the upward transposition of a major 6<sup>th</sup>, there will be the transposition downward of a minor 3<sup>rd</sup> (‘which works out as the same thing’), and the clefs will be high clefs or *chiavette*. This means that each transposition is expressed in four ways – as is mentioned in the title of the manuscript – two with *bquadro* (high to low/low to high); and two with *bmolle* (high to low/low to high).



**Figure V-1. Alternating chromatic schema**

With regards to a practical application of this cleffing system, it would be safe to say that modern standards have all but alleviated the need to read, by now, redundant clefs—save for when intabulating polyphony from primary sources.

### 3. *Musical Scale*

It is tempting to see this extended chromatic scale as a memory aid, used by the student to help ‘reconceptualise’ the notes and pitches of the fingerboard. Valentini supplies the note names of the scale in *bquadro* and in *bmolle* (a fourth apart) using letter names. This exercise seems to insist that the student disassociate the name or letter of a note with its pitch. For use in a practical application, the student could start with a chosen ‘reference’ note, open G on the first course for example, accumulatively ascend and descend—mentally keeping the untransposed letter—by a semitone until the tritone, and learn by rote its new note name and the *ordine* in which it is found.

The process might be expressed as:

First *Ordine* with bquadro; plays open first course – notation says G

First *Ordine* with bmolle; plays open first course – notation says C

Second *Ordine* with bquadro; plays first fret of first course – notation says G

Second *Ordine* with bmolle; plays first fret of first course – notation says C

Third *Ordine* with bquadro; plays fourth fret of second course – notation says G

Third *Ordine* with bmolle; plays fourth fret of second course – notation says C

Fourth *Ordine* with bquadro; plays second fret of first course – notation says G

Fourth *Ordine* with bmolle; plays second fret of first course – notation says C

Fifth *Ordine* with bquadro; plays third fret of second course – notation says G

Fifth *Ordine* with bmolle; plays third fret of second course – notation says C

Sixth *Ordine* with bquadro; plays third fret of first course – notation says G

Sixth *Ordine* with bmolle; plays third fret of first course – notation says C

Seventh *Ordine* with bquadro; plays second fret second course – notation says G

Seventh *Ordine* with bmolle; plays second fret second course – notation says C

Eighth *Ordine* with bquadro; plays fourth fret first course – notation says G

Eighth *Ordine* with bmolle; plays fourth fret first course – notation says C

Ninth *Ordine* with bquadro; plays first fret of second course – notation says G

Ninth *Ordine* with bmolle; plays first fret of second string – notation says C

Tenth *Ordine* with bquadro; plays fifth fret of first course – notation says G

Tenth *Ordine* with bmolle; plays fifth fret of first course – notation says C

Eleventh *Ordine* with bquadro; plays open second course – notation says G

Eleventh *Ordine* with bmolle; plays open second course – notation says C

Twelfth *Ordine* with bquadro; plays fourth fret of third course – notation says G

Twelfth *Ordine* with bmolle; plays fourth fret of third course – notation says C

One can start on G at any octave, providing that the range of that octave allows for the downward or upward movement. This is extremely useful for locating the starting note and subsequent scalar pattern of the *andamento*.

#### 4. *Andamento*

The *andamento* is a diatonic pattern of intervals and is used to perform single-line passages. The *andamento* is labelled as ‘simple’, this might imply that its illustrated without embellishments or *musica ficta* (for accidentals see the musical scale). It seems that it might be used to play a written part or even improvise a single-line solo, or both. The *andamento* is clearly not a mode, but instead a kind of ambitus or moveable template (like a *gamut*) imposed within the range of the lute. The

diatonic scale can shift ascending or descending, the functionary notes; starting note, final and reciting tone, shifting together as one unit. For the practical application of the *andamento*, the pattern/shape of the scale can be easily memorised and shifted around the fretboard, and utilised for, as Agazzari suggests ‘long and short *passaggi*, gracious bass runs, repeating fugues, slurs and trills.’

This ‘scale’ (Valentini’s first mode) can be found transposed in much the same way in another of Valentini’s manuscripts *Trattato musica* (Barb. Lat. 4429). The author provides examples of a *scale naturale* (untransposed first mode), then transposed in twenty-five ways using sharp (*semitonata*) keys and flat (*bemollata*, and *ficta*) keys following the above alternating chromatic schema (see above) The transpositions in this manuscript are shown in notation and represent the pitch of the transposition, whereas in *Il leuto anatomizzato* the same transpositions are shown in tablature, therefore removing any need for the player to consider the transpositions in terms of *scale semitonate* or *scale finte* or *bemollate*, but as already mentioned, rather in terms of patterns on the fret board.

## 5. *Chords or Sonorities*

The chords demonstrated here give the student an extremely valuable resource that can be drawn upon when considering voicings and positions. Valentini takes the *andamento* and harmonises each note with the most sonorous and convenient chord patterns using both major and minor sonorities and first inversions. This scale differs to the *andamento* in that Valentini has supplied accidentals, above which the 3<sup>rd</sup> and 6<sup>th</sup> are played, though the ‘6’ is not always used to show the inversion. Valentini does not use accidentals on the notes D and A (although he concedes that it does happen), and is inconsistent with the use of the sharp sign on the note G. He discusses this in section 5 of the manuscript. Based on the layout of the scale and the uniformity of the progressions, this too might have been intended as a memory aid—the student learning the chord patterns by rote and applying the letters or note names and the *ordine* in which they are assigned. This type of exercise provides the student with a solid knowledge of chord shapes, either moveable or not, from the lowest to the highest position, and would be considered a useful exercise in a modern lute syllabus.

## 6. *Aria di Ruggiero*

All the *arie di Ruggiero* in *Il leuto anatomizzato* are notated in the key of G (bquadro) and C (bmolle), with the transpositions reflected in the lute tablature. Valentini has shown both (bquadro and bmolle) upward transpositions on the top line and then both downward transpositions (bquadro and bmolle) on the bottom line. The use of two clefs on the one line is again, a visual aid to transposing by clef substitution. The realisation provides a very useful insight into a typical chordal accompaniment.

## 7. Cadences

Cristoforetti emphatically recognises Valentini's cadential examples as "... a veritable lesson in lute anatomy!"<sup>172</sup> and Valentini himself prefaces them with the intention that "...with them the player will be well instructed". In fact, the applicability of this astonishing resource cannot be underestimated. Valentini supplies cadential formulae for stronger final cadences, and those that are weaker, which can be found within a work. Regardless of what the function of the cadence may be, and whatever cadence is chosen, we are warned by the author that practise and attention must be afforded to the execution of them, in order to not take away the rhetorical weight of the cadences. Though Valentini on a number of occasions cautions the reader on how to place the left hand on the courses and fret board in order to not muffle the vibrating string, right-hand technique is never mentioned. However, in the section on cadences, the implication that the player has already a sound approach to producing a rapid succession of quavers, semiquavers and demisemiquavers is evident. For these the 'thumb-under technique' can be used for greater speed and accuracy. These examples, in conjunction with section 3 of the manuscript offers theoretical procedures and practical solutions for the modern lute player. Whether they are beginners or seasoned players, they can benefit greatly from a thorough examination of these cadences, and will find that they, along with all the lessons dealt with in the section on the *ordini*, are indeed applicable to modern performances of any genre of music from the first half of the seventeenth century.

### C. Some Brief Examples

The task of illustrating all the practical application of the sophisticated musicianship tasks outlined in the manuscript remains outside the scope of this research project. However, a few short examples are offered here in order to clarify and illustrate the application of Valentini's transposition theory, and other instructions relating to voicing, counterpoint, embellishment, and figured bass within the context of written intabulations. Intabulation was one of the important practical outcomes that Valentini had in mind, albeit becoming an archaic practice even in his time, and indeed it is a task that is somewhat less daunting to the modern musician.

The first example is an intabulation of one of Valentini's canons for two voices, intabulated for a lute in G. The canon is *Noe Psallite Gaude Hierusalem*<sup>173</sup>, found in *Canoni di diversi studi* (Barb. Lat. 4428) page 28. For this and nearly all the canons in this manuscript, Valentini supplies the solutions written out in score format, and this is a transcription of its solution that applies selected rules of intabulation outlined in *Il leuto anatomizzato*. The procedure for this intabulation included the following:

- One can commence with the upper or lower voice (I have started with the upper voice);

---

<sup>172</sup> Cristoforetti, *Il Leuto Anatomizzato and Ordine (facsimile introduction)*, 14.

<sup>173</sup> The performance of this canon requires the second voice to enter in contrary motion in the third bar.



- Below are only some of the points covered in Valentini's instructions within *Il leuto anatomizzato* on intabulating.

1. Notes of the value of a minim or larger which need to be held in order for the harmony to function or notes which are tied over the bar are to be held in place by the finger for the complete duration of that note, and not re-struck, therefore an X is placed on that fret
2. It is acceptable for a note (usually a breve) to be re-struck, especially at the end of the piece as it “re-excites the final chord”;
3. When one finds two voices that fall on the one string, the lower note’s enharmonic equivalent is found on the lower adjacent string; in this case the G is played on the seventh fret of the sixth string in order to be able to hold it for two beats;
4. If one has multiple parts on the same string, he substitutes the part that doesn’t move;
5. If a higher or lower part goes below or above the other respectively, then the parts are still shown, notwithstanding the cross over.

These points are illustrated in the intabulation of the canon by Valentini illustrated in **Figure V-2** below.

[illegible]

7

T. 

T. 


[3] 










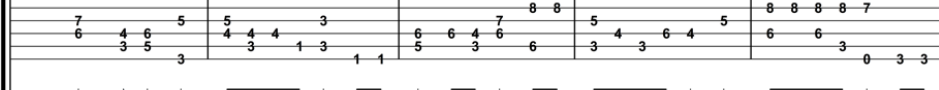
12


T. 

T. 














17


T. 

T. 









22

T. 

26

T. 

Figure V-2. Canon from page 28 of *Canoni di diversi studi intabulated for lute*.

The following example (**Figure V-3**) is part of a figured bass realisation of the madrigal *Nel tuo core è il mio core*, from the posthumously published 1654 edition of *Madrigali a cinque voci, con basso continuo se piace, musica e parole del signor Pier Francesco Valentini, libro primo*. Some of the chords are labelled using my translation of the terms Valentini assigns to certain chord shapes and sonorities which are illustrated above in chapter 3 under the section *Considerations on the principal chords or sonorities of the lute* (page 76), as per the list below:

1. small major sonority (*chiavette maggiore*)
2. imperfect derived chord
3. first minor chord (*prima botta maggiore*)
4. small minor barre (*archetto minore*)
5. derived first minor chord (*prima botta minore derivata*)
6. single line passages with notes from the 10<sup>th</sup> Ordine with *bmolle*
7. large sonority (*botta con chiave grande*)
8. derived major chord (*botta minore derivata*)
9. principal chord of imperfect harmony (*botta principale di armonia imperfetta*)
10. derived sonority with minor barre (*chiave derivata con archetto minore*)
11. one of the most practiced cadences from the 1<sup>st</sup> Ordine with *bmolle* (N# 3)
12. transposed first major chord (*prima botta trasportata*)
13. two small lines to indicate the bass note can be played at the higher or the lower octave

**Nel tuo core e'l mio core**  
*Madrigali a cinque voci, con basso continuo se piace,  
 musica e parole del signor  
 Pier Francesco Valentini, libro primo*

Madrigali a cinque voci - 1654

The musical score is presented for five voices and a Lute in G. The voices are Cantus, Alto, Tenor, and Bass. The Lute part is figured bass notation. The lyrics are: 'Nel tuo co - re e'l mio co-re Nel tuo co - re e'l mio co-re Sta ne la vit-ta Sta ne la vi-ta tua Sta ne la vi-ta tua Sta'. The Lute part is figured bass notation with numbers 0-5 and some accidentals. The figures are: [1] [2] [3] [4] [5] [6].

The image displays two identical musical staves for the song "Nel tuo core e il mio core". Each staff system includes five vocal parts (Cantabile, Alto, Tenor, Bass) and a Lute part. The lyrics are in Italian and are repeated across the two systems. The Lute part is written in figured bass notation, with figures [7] and [9] indicated below the staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

**Figure V-3. Realised figured bass line of *Nel tuo core e il mio core*.**

The above examples by no means demonstrate the entirety of the lessons and skills covered in *Il leuto anatomizzato*. The range of skills discussed by the manuscript is very broad, and providing examples of all the skills illustrated is beyond the scope of this present project.



## D. Final Thoughts

Although this research has successfully unravelled several of the apparent issues that the manuscript first presents, and which the researcher grappled with over many years over the course of a PhD study, there are several questions that remain somewhat unresolved. For instance, there is the ‘cognitive dissonance’ with regard to Valentini’s explicit advocacy of equal temperament in other sources, the implicit need for a more equal or near equal temperament in order to transpose by any interval, and certain comments by Valentini suggesting that fret placements on the lute do not necessarily create equal semitones. Questions also remain with regard to Valentini’s adoption of concepts from guitar practice (such as transposed chord shapes), and yet his complete lack of mention of both the theorbo and guitar in the treatise—right at the time when these instruments were hitting their zenith in terms of popularity and function in an ensemble setting. Valentini’s 8-course lute acts as an exclusive medium (apart from the mention of other members of the lute family) for the explications of the *ordini*, despite the fact that it was a somewhat outdated instrument by this time. The reader is left to content themselves with the ‘addendum-like’ mention of the archlute and theorboed lute, and some small coverage of other ‘French’ tunings.

Another conceptual tension appears between Valentini as an exemplar of the post-tridentine Roman School of composition (*prima prattica*) and in particular a master of the esoteric canonic art, while simultaneously an exponent of the burgeoning ‘*stile recitativo*’, a characteristic of the more modern *seconda prattica*. Composers and writers like Girolamo Diruta and Marco Scacchi recognised these two diverse approaches to composition. In 1649 the latter, also Roman, observes that composers of *musica antica* had at their disposal only one practice and style, whereas modern composers were able to choose between the two. Scacchi’s classification also recognises three styles; the *ecclesiasticus* (church), *cubicularis* (chamber), and the *scenicus* or *theatralis* (scenic or theatrical)<sup>174</sup>. We are able to catalogue Valentini’s compositions in all three of Scacchi’s styles, showing his adaptability to numerous genres.

I hope that this translation, with the primary and secondary sources presented together as a unit, will contribute to bringing Valentini and *Il leuto anatomizzato* out of the shadows. Approaching the manuscript can seem like untangling Solomon’s Knot. However, in light of the research here carried out on Valentini’s life, his contemporaries and the environment in which he lived and worked, we see that *Il leuto anatomizzato* was composed by a someone with knowledge of the lute, for lute players. The skills which were required to perform the lessons in the manuscript, especially concerning transposition, seem quite alien to our modern conception of music theory. The modern lute player, or any other performer of historic music for that matter, will use the standardised

---

<sup>174</sup> Claude V. Palisca, "Prima prattica," (Oxford University Press, 2001-01-01 2001).  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022350>.

major/minor key system for any transpositions, or even use purpose-built software for transcribing. This again begs an important question that was broached in this essay; was Valentini documenting a practice or trying to preserve an antiquated exercise? The next generation of composers following Valentini; Legrenzi and Corelli for example, were the harbingers of the progressive new approach to organising tonality— foreshadowing the demise of the modal system. Could it be that from *Il leuto antomizzato*'s conception as *Ordine* in 1636, to its reediting around 1650, the shifting trend was too obvious for Valentini to ignore? The diversity of the nature of its content demonstrates that Valentini was indeed observing the new trends in music theory and performance, but at the same time was unable to let go of ancient practices which needed to stand aside and allow for the transition from the speculation of Renaissance to the reasoning of the Baroque.

## VI. Appendix

The following are full versions of musical examples that occur throughout this dissertation.

### A. Example for lute ensemble by Lelio Colista, in *Musurgia Universale*, in Kircher.

#### *Symphonia Testudinum, seu Liutorum*

*Musurgia Universale*, Book VI, pp. 480

AthanasiusKirch  
(Geisa, 1601-1680, Rome)

Lelio Colista  
(Rome, 1629-1680)

Score for Lute 1, Lute 2, Lute 3, and Lute 4. The notation is in common time (C) and features a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests.



Score for Lute 1, Lute 2, Lute 3, and Lute 4. The notation is in common time (C) and features a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests.



Score for Lute 1, Lute 2, Lute 3, and Lute 4. The notation is in common time (C) and features a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests.



19

System 19-24: This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign. The second staff (treble clef) has a more active line with eighth notes and a sharp sign. The third staff (treble clef) is mostly rests with some eighth notes. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with quarter and eighth notes.

25

System 25-30: This system contains six measures. The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (treble clef) has a more active line with eighth notes and a sharp sign. The third staff (treble clef) is mostly rests with some eighth notes. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with quarter and eighth notes.

31

System 31-33: This system contains three measures. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) has a more active line with eighth notes and a sharp sign. The third staff (treble clef) is mostly rests. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with quarter and eighth notes.

34

System 34-37: This system contains four measures, ending with a double bar line. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) has a more active line with eighth notes and a sharp sign. The third staff (treble clef) is mostly rests. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with quarter and eighth notes.

## B. Madrigal from Libro primo of madrigals, Nel tuo core e il mio core

### Nel tuo core e' il mio core

Madrigali a cinque voci - 1654

Pier Francesco Valentini (Rome 1570-1654)

Cantus

Nel tuo co - re e' il mio co-re Nel tuo co - re e' il mio co-re

Cantus

Nel tuo co - re e' il mio co-re Nel tuo co - re e' il mio co-re Sta

Alto

Nel tuo co - re e' il mio co-re Nel tuo co - re e' il mio co-re Sta ne la vi ta

Tenor

Nel tuo co - re e' il mio co-re Nel tuo co - re e' il mio co-re Sta

Bass

Nel tuo core\_\_\_\_ e' il mio core. Sta ne la vi-ta

Bass

6 6 6

6

Cant.

Sta ne la vit-ta tua la vi-ta mi - a Sta

Cant.

ne la vi-ta tua la vi-ta mi - a - Sta ne-la vi-ta

A.

tua Sta ne la vi-ta tua la vi-ta mi - a la vi - ta

T.

ne-la vi- ta tua la vi-ta mi - a Sta

B.

tua Sta ne la vi ta tua Sta ne la vi-ta

B.

65 6



9

Cant. ne la vi-ta tu - a vi - ta Sta ne la vi-ta tua la vi-ta

Cant. tua la vi-ta mi - - a Sta ne la vi-ta

A. Sta ne la vi-ta tua la vi-ta mi - a Sta ne la vi-ta tua la vi-ta

T. ne-la vi-ta tua la vi - ta la vi-ta mi - a sta ne-la vi-ta

B. tua la vi-ta mia - la vi-ta mi - a sta nel-la vi-ta

B. tua la vi-ta mia - la vi-ta mi - a sta nel-la vi-ta

6 5 6 6

12

Cant. mi - a la vi - ta tu - a Che vi - vo tu-tte l'ho -

Cant. tua la vi-ta mi - - a Che vi - vo tu-tte l'ho -

A. mi - a Sta ne la vi-ta vi - ta mi - a Che vi - vo tu-tte l'ho -

T. tua la vi-ta mi - a la vi-ta mi - a Che vi - vo tu-tte l'ho -

B. tu-a vi - ta la vi-ta mi - - a

B. tu-a vi - ta la vi-ta mi - - a

343 6 #

16

Cant.  re Che vi - vo tu - tte l'ho-re Che vi - vo tu - tte l'ho - re

Cant.  re Che vi - vo tu - tte l'ho - re

A.  re Che vi - vo tu - tte l'ho-re Che vi - vo tu - tte l'ho - re Col

T.  re Che vi - vo tu - tte l'ho-re Che vi - vo tu - tte l'ho - re Col

B.  Che vi - vo tu - tte l'ho-re Che vi - vo tu - tte l'ho - re

B.  # # #

20

Cant.  Col mio pen-siero in te vi - ta d'A-mo -

Cant.  Col mio pen-siero in te vi - ta d'A-mo -

A.  mio pe-nsiero in te vi - ta d'A- mo -

T.  mio pe-nsiero in te vi - ta d'A mo -

B.  Col mio pens-iero in te

B.  # # #

98  
43

24

Cant. re Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pen-siero in te vi -

Cant. re Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pen-siero in te Col mio pen siero in

A. -re Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pen-siero in te

T. -re Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pe-nsiero i te col mio pe-nsiero in

B. Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pen-siero in te vit -

B. Che vi - vo tu-tte l'ho - re Col mio pen-siero in te vit -

# # b 6 6 56

29

Cant. - ta d'A - mo - re vi - ta d'A-mo -

Cant. te vi - ta d'A-mo-re vi - ta d'A-mo -

A. vi - ta d'A-mo - re vi - ta d'A-mo -

T. te vi - ta d'A mo-re vi - ta d'A-mo -

B. ta d'A mo- re vi - ta d'A mo -

B. ta d'A mo- re vi - ta d'A mo -

33 76 76 65  
43

33

Cant. re E ne la vi - ta tua E ne la vi - ta tua se -

Cant. re E ne la vi - ta tua E ne la vi - ta tua Se - nto tal

A. re E ne la vi - ta tua Se -

T. re E ne la vi - ta tua se - nto tal

B. re E ne la vit - ta tua

B.

37

Cant. - nto tal gio - ia Ch'e-ter no viv e mai non

Cant. gio - ia Ch'e-te - rno viv e mai non

A. nto tal gio - ia Ch'e-te - rno viv e mai non si -

T. gio - ia Ch'e-te-rno viv e mai non sia

B. Ch'-et-erno viv e mai non sia

B.

6 6

40

Cant. sia ch'io moi - a Ch'e-ter - no viv e mai non

Cant. sia ch'io moi - a Ch'e-te - rno viv e mia non sia e mai non

A. a ch'io moi - a Ch'e-terno viv e mai non sia e mai non

T. Ch'e-terno viv e mai non sia ch'io moi -

B. Ch' et-erno viv e mai non sia

B. 43 6 6

43

Cant. sia ch'io moi - a E ne la vit - ta tua

Cant. si - a ch'io moi - a E ne la vi - ta tua e ne la

A. sia ch'io moi - a E ne la vi - ta tua

T. a e mai non sia ch'i - o moi - a E ne la vi - ta tua E ne la

B. ch'io moi - a E ne la

B. 343



47

Cant.   
E ne la vi - ta tu se - nto tal gio - ia se - nto tal

Cant.   
vit E ne la vi - ta tua Se - nto tal gio - ia se -

A.   
E ne la vi - ta tua se - nto tal gio - ia

T.   
vi - ta tua se - nto tal gio - ia se -

B.   
vi - ta tua se - nto tal

B.   
vi - ta tua se - nto tal

6 6 6

51

Cant.   
gio - ia tal gio - ia Ch'e-te-rno

Cant.   
- nto tal gio - ia Ch'e-te-rno viv e mai non

A.   
se - nto tal gio - ia Ch'e-te-rno viv e mai non

T.   
- nto tal gio - ia tal gio - ia

B.   
gio - ia tal gio - ia Ch' et-erno

B.   
gio - ia tal gio - ia Ch' et-erno

6 5 6 6

54

Cant. viv e mai non sia e mai non sia ch'io moi - a

Cant. si - a ch'io moi - a Ch'e-te-erno viv e mai non

A. sia e mai non si - a ch'io mo - ia Ch'e-te-rno viv e mai non

T. Ch'e-te-rno viv e mia non sia ch'io mo - ia

B. viv e mai non sia ch'io moi - a Ch'et-erno

B. viv e mai non sia ch'io moi - a Ch'et-erno

43 # b

57

Cant. Ch'e-te-rno viv e mai non sia ch'io moi - a Ch'e-te-rno viv e mia non

Cant. si - a ch'io moi - a Ch'e-te-rno viv e mai non

A. sia Ch'e-te-rno viv e mai non sia Ch'e-te-rno

T. Ch'e-te-rno viv e mai non sia ch'io mo - ia Ch'e-te-rno

B. viv e mai non sia Ch'e et-erno

B. viv e mai non sia Ch'e et-erno

6 6 6 43 b b b

60

Cant.

Cant.

A.

T.

B.

B.

# # 6 43

## C. Canzonetta, Qual Maggiore

### Canzonette a due Voci

Prima Parte

Pier Francesco Valentini

Qual magg-gior pre - gio si puol dare un cor - re

Qual mag- gior pre - gio si puol dare un cor - - re

7

Che per la sua pie - ta vi - - - va un ama -

Che per la sua pie - ta vi - - va un ama -

6

12

-nte Che per - - - la sua pie - ta vi - - - va

-nte Che per - - - la sua pie - ta vi - - - va

16

vi - - - va un ama - nte Qu - al si puol pen

vi - - - va un am - nte Qu - al si

21

sar biasm - o ma- ggio - - - re

puol pen - sar biasm - o ma- ggio - - - re Ch'e

26

Ch'e - sse-re in-gra-to a un am-a - to - r cos - ta - -

ssere in- gra to a'un am-a- to - r cos - ta - -



30

nte Ch'esse - r in gra - to a un am-a - to - r Ch'e in gra -

nte Ch'esse - r in gra - to Ch'esse - r in gra -

34

**Terza Parte**

-to a un a - ma-tor costa - - - nte. Ma tu ma tu

to a un a - ma-tor co - sta - - - nte. Ma tu ma tu

39

Do - nna cru - del di glo-ria e - ho - no - re

Do - nna cru - del di glo-ria e - ho - no - re

43

Non poi gia' dir Io va - - do Io va - do Non poi gia'

Non poi gia' dir Io va - do Io va - do Non poi gia'

46

dir Io va - do trio - nfa - nte Non poi gia' dir Io va -

dir Io va - do trio - nfa - nte Non poi gia' dir Io va -

50

-do Io va - do Io va - do tri-on-fa - - nte.

do Io va - do Io va - do tri-on-fa - - nte.

55

Che si spie - ta - ta fusti alle mi - e pe - ne

Che si spie-ta - ta fu - sti al - le mie pe - ne Che

61

Che sol o - dio Che sol od-io e ver - go - gna

sol o - dioChe sol od-io e ver go - gna ti con-

65

ti con-vien Che sol o - - - - dio o -

- vie - ne Che sol o - - - - dio -

69

dio e vergo - gna ti convie - - - ne.  
 dio e vergo - gna ti con- vie - - - ne.  
 (Bass line)

#### D. Canzonetta per solo voice

# PROLOGO PER COMMEDIE

Amore che porta una facella dorata in mano Senza Arco, e senza Strale  
Rome 1654

Pier Francesco Valentini

## Canto Solo, Prima Parte

U - nica prole de'la Dea piu bel-la Qua volgo i passi dal mat - er - no Regno

5

Voice

E co'man sco - ten - do avrea fa - cel - la A sfavi llar d'Amore i

B.

6

9

Voice

cori in segn - o Ogn' al-ma-di mirar mi ho - gi s'appa -

B.

43 76 43

14

Voice

ghi Po - ve-ro d'Ar - co e ve-de-vo di Dar-di ch'as-sai piu del-et

B.

43



18

Voice

to - si assai piu va-ghi Ar-chi in me son le ci - glia e stra - li i

B.

22

**Seconda Parte**

Voice

s guar - di. Chi de' gli' ardo ri suoi gra - ve so-spir -

B.

43

27

Voice

ra E teme d'as- pri\_ da-nni pe - ri - glio mo-stri-al sembiante mio ch' invido

B.

43

32

Voice

spi-ra stu-pi-do lab-bro in-a-ca - - - to il ci -

B.

36

Voice

- - - glio ch'ove il Sol piu' re - mo - ti ra - ggi ste - nde

B.

40

Voice

Del pen-sier piu' ve - loci I va - nni in - vio In - fia - mato ogn - i cor per me si

B.

43

Voice

a - cce - nde E spar - tti co'l So - - l il Re - gno mi - o.

B.

43

48

**Terza Parte**

Voice

Qua - nt'ha la mo bil a - ri - a so nanti Quant - e ha'l Mar tem - pe - sto - so hu - mi - de a -

B.

51

Voice

re - ne Qua - nte ha'l Nott - ur - no Ciel fia - mme stell - an - ti Tan te son le mie prove e

B.

6

54

Voice

l'a - ltrui pe - ne Non ha l'i - ri si vario il suo bel lume\_ O di -

B.

43

58

Voice

versi il Pa-von mos-tra co - lo-ri O la col-om-ba Sol var-ia le piu-me Co-me var ie'n me

B.

65

**Quarta, & ultima Parte**

62

Voice

son l'o - pre gl'a-do - ri. Fo che la gioia al - trui ste - bil si miei

B.

43 6

68

Voice

E'l ge - li - do ti-mor d'ar - di - n'a - va - mp-i Fo che'l to-rme-nto

B.

# # 43 4#3

73

Voice

al-trui dol-ce-zza spi - - - ri E mo - va la pie

B.

76

Voice

ta sde- gno - - - si la -

B.

80

Voice

mpi Tra que - ste Sce - ne asco - nder mi in ta - nto per tent - ar quan - to

B.

83

Voice

va - glia il pot - er mio E va - go sol d'in - sa - per ra - bil va - to Fa - ro di me -

B.

87

Voice

- l'ul - ti - me pro - ve a di - o.

B.

## VII. Bibliography

- "Music History in the Musurgia Musicalis of Athanasius Kircher." In *The Jesuits: Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, edited by J. O'Malley. Toronto University Press, 1992.
- La Musica a Roma Attraverso Le Fonti D'archivio. Atti Del Convegno Internazionale (Roma, 4/7-6-1992)*. Edited by Antolini, Morelli and Vita Spagnuolo. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1994.
- Musical Theory in the Renaissance: A Library of Essays on Renaissance Music*. Edited by Cristie Collins Judd. 2013.
- Agazzari, Agostino. *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Siena: Falcini, 1607.
- Allacci, Leone. *Apes Urbanae*. Rome: Gringnanus, 1633.
- Amat, Juan Carlos. *Guitarra Española*. Barcelona, Spain: Anglada and Llorens, c.1596 (1626).
- Antonii, Pietro degli. *Sonate E Versetti Per Tutti Li Tuoni (Opera Nona)*. Bologna: Silvani, 1712.
- Apel, Willi. *Renaissance and Baroque Music: Composers, Musicology, and Music Theory (Collected Articles and Reviews)*. Franz Steiner, 1989.
- Atcherson, Walter. "Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books." *Journal of Music Theory* 17 (1973): 204-32.
- Banchieri, Adriano. *Cartella overo regole utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato*. Venice: Vincenti, 1601.
- . "Copia Di Una Lettera Scritta Dal Sig. Agostino Agazzari." In *Conclusioni Nel Suono Dell'organo*, 68-69. Bologna: Rossi, 1608.
- Barbieri, Patrizio. "Conflitti di intonazione tra cembalo, liuto e archi nel 'concerto' italiano del seicento." *Studi Corelliani (atti del quarto congresso internazionale)* 4 (1986): 125-53.
- . "Il temperamento equabile nel periodo frescobaldiano." In *Girolamo Frescobaldi Nel IV centenario della nascita*, edited by Sergio Durante and Dinko Fabris, 387-423. Florence: Olschki, 1986.
- . *Acustica accordatura e temperamento nell'illuminismo Veneto con scritti inediti di alessandro barca, giordano riccati e altri autori*. Rome: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987.
- . "Cembalaro, organaro, chitarraro e fabbricatore di corde armoniche nella polyanthea technica di Pinaroli (1718-32)." *Recercare* I (1989): 123-209.
- . "'Chiavette' and Modal Transposition in Italian Practice (C.1500-1837)." *Recercare* 3 (1991): 5-79.
- . "Krizanic, Caramuel E P. F. Valentini sulla divisione dell' ottava musicale." *Accademia delle Scienze delle Arti* IV (1992): 19-40.
- . "Corista, chiave e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo rinascimento." *Ruggero Giovannelli, atti del convegno internazionale di studi* (1992): 433-57.



- . "Gli strumenti poliarmonici di g. b. doni e il ripristino dell'antica musica greca (C. 1630-1650)." *Analecta Musicologica*, no. XXX (1998): 79-104.
- . "Music Printers and Book Sellers in Rome (1583-1600). With New Documents on Coattino, Diani, Donangeli." *Recercare* 16 (2004): 69-112.
- . "Pierto Della Valle: The "Ethèr" Oratorio (1639) and Other Experiments in the "Stylus Metabolicus". With New Documents on Triharmonic Instruments." *Recercare* 19 (2007): 73-124.
- . *Enharmonic Instruments and Music 1470-1900. Revised and Translated Studies*. Il Levante, 2008.
- . "Musiche e strumenti 'alla greca' nel seicento." In *Francesco Buti tra roma e parigi. diplomazia, poesia, teatro: Atti del convegno internazionale di studi (Parma 12-15 Dicembre 2007)*, edited by Francesco Luisi. Rome: Torre d'Orfeo, 2009.
- . "Gold- and Silver-Stringed Musical Instruments: Modern Physics Vs Aristotelianism in the Scientific Revolution." *Journal of the American Musical Instrument Society* 36 (2010): 118-54.
- . "Music -Selling in Seventeenth-Century Rome: Three New Inventories from Franzini's Bookshops 1621, 1633, 1686." *Recercare*, no. 23 (2011): 131-73.
- Barnett, Gregory. "Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 407-55: Cambridge University Press, 2002.
- Bernstein, Jane. *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Bianciardi, Francesco. *Breve regola per imparar' sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*. Siena, 1607.
- Bononcini, Giovanni Maria. *Musico pratico*. Bologna: Giacomo Monti, 1673.
- Briccio, Giovanni. *Canoni enigmatici musicali*. Rome: Masotti, 1632.
- Brown, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*. Harvard University Press, 1967.
- Burney, Charles. *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present*. Vol. IV, London: Payne and Son, 1789.
- Cametti, Alberto. "La scuola dei pueri cantus di s. Luigi dei Francesi in Roma e i suoi principali allievi (1591-1623)." *Rivista musicale italiana* 22 (1915): 593-641.
- Camiz, Franca Trinchieri. "Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del seicento." In *Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio (la). Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 Giugno 1992*, 595-608. Rome, 1992.
- Cantalupi, Diego. "La tiorba ed il suo uso in italia come strumento per basso continuo." Università di Pavia, 1996.
- Casimiri, Raffaele. "Romano Micheli e La Capella Sistina del suo tempo." *Note d'Archivio per la storia musicale* III (1926): 233-45.

- Cervelli, Luisa. "Liutisti e liutai a Bologna." *Rivista musicale italiana* XVII (1919): 94-111.
- Chater, James. "Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth Century: The Case of Cardinal Montalto." *Studi musicali* 16 (1987): 179-227.
- Christensen, McClary, Gouk, Geay, Jans, Lester, and Vanscheeuwijck. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven University Press, 2007.
- Christensen, Thomas. "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory." *Journal of Music Theory* 36, no. 1 (1992): 1-42.
- Coelho, Victor. "G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New Biographical Data." *The Journal of the Lute Society of America* XVI (1983): 101-33.
- . "Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco Della Tiorba"." In *Frescobaldi Studies*, edited by Alexander Silbiger, 137-56. Durham: Duke University Press, 1987.
- . "The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music: A Catalogue Raisonné." University of California, 1989.
- . "Authority, Autonomy, and Interpretation in Seventeenth-Century Italian Lute Music." In *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, edited by Victor Coelho: Cambridge University Press, 2005.
- Coelho, Victor Anand. "The Chitarrone Toccatas of Johann Heironymus Kapsberger: 1508- 1651." University of California, 1983.
- Collins, Denis. "Canon in Baroque Italy: Polo Agostini's Collections of Masses, Motes, and Counterpoints from 1627." In *Preferred Music: Essays in Musicology, Cultural History and Analysis in Honour of Harry White*. Edited by Lorraine Byrne Bodley. Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2018.
- Conforti, Giovanni Luca. *Psalmi passeggiati*. Rome, 1603.
- Cortesi, Mariella Casini. "Pier Francesco Valentini: Profilo di un musicista barocco." *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1983): 529-62.
- Crane, Frederick Baron. "Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome 1650): The Section on Musical Instruments." State University of Iowa, 1956.
- Cranna, Clifford. "Adriano Banchieri's Cartella Musicale (1614): Translation and Commentary." Stanford University, 1981.
- Cristoforetti, Orlando. *Il leuto anatomizzato and ordine (Facsimile Introduction)*. S.P.E.S., 1989.
- Dallasta, Federica. "Fra liuti e libri. i garsi, liutisti parmigiani fra tardo cinquecento e primo seicento. nuove acquisizioni." *Recercare* 23 (20011): 103-29.
- Dixon, Graham. "Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600." *The Galpin Society Journal* 34 (1981): 51-61.
- Dolata, David. *Meantone Temperaments on Lutes and Viols*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Doni, Giovanni Battista. *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*. Rome: Andrea

- Fie, 1653.
- Durante, Sergio. "On Artificioso Compositions at the Time of Frescobaldi." In *Frescobaldi Studies*, edited by Alexander Silbiger, 119-217. Durham: Duke University Press, 1987.
- Einstein, Alfred. "Vincenzo Galilei and the Instructive Duo." *Music & Letters* 18, no. 4 (1937): 360-68.
- Einstein, Alfred, and Emil Vogal. *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*. Pomezia: Standerini-Minkoff, 1977.
- Fabris, Dinko. "Prime aggiunte italiane al volume Rism B/vii." *Fontes Artis Musicae* 29 (1982): 103-21.
- . "Un Manoscritto Per Liuto di Andrea Falconieri: Intavolatura dell'archivio di stato di Perugia." *Il Flauto Dolce* 10/11 (1984): 41-47.
- . "Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del seicento." *Revue de musicologie* 77 (1991): 311-33.
- . "Lute Tablature Instructions in Italy: A Survey of the *Regole* from 1507 to 1759." In *Performance on the Lute, Guitar and Vihuela*, edited by Victor Coehlo, 16-46. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Fenlon, Iain, and Lorenzo Bianconi. "Il foglio volante editoriale dei tini, Circa 1596." *Rivista Italiana di Musicologia* 12, no. 2 (1977): 231-51.
- Franchi, Saverio. *Annali Della Stampa Musicale Romana Del Secoli Xvi-Xviii. Vol. 1/1: Edizioni Di Musica Pratica Dal 1601 Al 1650*. Rome: Istituto di Bibliografia Musicale, 2006.
- Frey, Herman-Walther. "Die kapellmeister an der Französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil II: 1577-1608." *Archiv für Musikwissenschaft* 23, no. 1 (1966): 32-60.
- Galilei, Vincenzo. *Fronimo*. Venice: Scotto, 1568 and 1584.
- . *Il Fronimo (1584)*. Translated by Carol MacClintock. Stuttgart: Hässler Verlag: Musical Studies and Documents, 1985.
- Ganassi, Sylvestro. *Regola reubertina and lettione seconda*. Translated by Richard Bodig. Artarmon: Saraband Music, 2002.
- Gasparini, Francesco. *L'armonico Pratico Al Cimbalo*. Bologna: Silvani, 1722.
- Gautier, Pierre. "Œuvres de Pierre Gautier." In *Œuvres de Pierre Gautier*, edited by Monique Rollin. Paris: CNRS, 1984.
- Gerbino, Giuseppe. *Canoni ed enigma. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del seicento*. Edizioni Torre d'Orfeo, 1995.
- . "Gli arcani più profondi dell'arte: presupposti teorici e culturali dell'artificio canonico nei secoli xvi e xvii." *Il Saggiatore Musicali: Rivista semestrale di musicologia* 2/2 (1995): 205-36.
- Gerbino, Giuseppe, and Alexander Silbiger. "Ruggiero (I)." Oxford University Press, 2001-01-01 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

- Giron-Panel, Caroline, and Anne-Madeleine. *La musique à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle: Études et perspectives de recherche*. Collection de l'école Française de Rome, 2012.
- Goy, François-Pierre. *Les sources manuscrites de la musique pour luth sur "accords nouveaux" (vers 1624- vers 1710): Catalogue commenté*. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1988-1989, 2008.
- Griffiths, John. "The Lute and the Polyphonist." *Studi Musicali* 31, no. 1 (2002): 89-108.
- Hall, Monica. "The 'Guitarra Española' of Joan Carlos Amat." *Early Music* 6, no. 3 (1978): 362-73.
- Hammond, Frederick. "Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643." *Analecta Musicologica* 19 (1979): 94-124.
- . "Cardinal Pietro Aldobrandini, Patron of Music." *Studi musicali* 12 (1983): 55-63.
- . *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. Yale University Press, 1994.
- Hawkins, Sir John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Vol. IV, London: T. Payne and Son, 1776.
- Hills, John Walter. *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Clarendon Press, 1997.
- Jensen, Richard d'Arcambal. "The Development of Technique and Performance Practice as Reflected in Seventeenth-Century Italian Guitar Notation." California State University, 1980.
- Juan, Rose Marie San. *Rome: A City out of Print*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Kircher, Athanasio. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. Rome: Corbelletti, 1650.
- Kirkendale, Warren. "Rapporti musicali fra Roma e Firenze." In *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Kirnbauer, Martin. *Viertönige musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer musik in Rom in der ersten hälfte des 17. jahrhunderts*. Basel: Schwabe, 2013.
- Kranais, Alison. "Verovio's Keyboard Intabulations and Domestic Music Making in the Late Renaissance." McGill University, 2006.
- Kuntz, Luca. *Die tonartenlehre des Romischen theoretikers und komponisten P.F. Valentini*. Barenreiter, 1937.
- Kurtzman, Jeffrey. "An Aberration Amplified." *Early Music* 13 (1985): 73-76.
- . "Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century." *Early Music* 22, no. 4 (1994): 648-64.
- Lionnet, Jean. "Quelques aspects de la vie musicale à Saint-Louis-Des-Français: De Giovanni Bernardino Nanino à Alessandro Melani (1591-1698) ". 52 (1978): 333-75.
- Mason, Kevin. *The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy*. Vol. Boethius Press, Aberystwyth, Wales, 1989.

- Mathiesen, Thomas. "Greek Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music*, edited by Thomas Christensen: Cambridge University Press, 2006.
- Meucci, Renato. "La costruzione di strumenti musicali a Roma tra xvii e xix secolo, con notizie inedite sulla famiglia Biglioni." In *Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio (La). Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 Giugno 1992*, edited by Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli and Vera Vita Spagnuolo. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Miles, Natasha Frances. "The Baroque Guitar as Accompaniment Instrument for Song, Dance and Theatre." University of Birmingham, 2011.
- Morelli, Arnaldo. "La musica a roma nella seconda metà del seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei." In *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale (Roma, 4/7-6-1992)*, edited by Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli and Vera Vita Spagnolo. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Murata, Margaret. "P. F. Valentini on Tactus and Proportion." In *Frescobaldi Studies*, edited by Alexander Silbiger, 327-50. Durham: Duke University Press, 1987.
- . "Roman Cantata Scores as Traces of Musical Culture and Signs of Its Place in Society." In *Acts of the 14th Congress of the International Musicological Society, Bologna, 1987*, edited by C. Annibaldi, 272-81. Turin: EDT, 1990.
- . "A Topography of the Barberini Music Manuscripts." In *I Barberini e la cultura del seicento*, edited by Onori, Solinas and Schütze, 375-80. Rome: De Luca Editori d'Arte, 2007.
- . "The Barberini Manuscript Collection: Catalogue of 119 Mss. Of Music in Fondo Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana, with an Introduction and Appendices of Incipits, Composers, Titles of Operas, Roles, and Ms. Concordances." *Studi e Testi* 527 (2018): 531-631.
- Myers, Herbert. "Pitch and Transposition." In *A Performers Guide to Seventeenth-Century Music*, edited by Stewart Carter and Jeffery Kite-Powell, 375-96. Bloomington: Indian University Press, 2012.
- Nettl, Bruno, Rob C. Wegman, Imogene Horsley, Michael Collins, Stewart A. Carter, Greer Garden, Robert E. Seletsky, *et al.* "Improvisation." Oxford University Press, 2001-01-01 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
- North, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. London: Faber Music Ltd., 1987.
- O'Regan, Noel. "Sacred Polychoral Music in Rome 1575-1621 (Vol. 1)." University of Oxford, 1988.
- . "Sacred Polychoral Music in Rome 1575-1621 (Vol. 2)." University of Oxford, 1988.
- . "Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Late Sixteenth Century." In *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Onori, L.M., S. Schütze, F. Solinas, Palazzo Barberini, and Istituto italiano per gli studi filosofici. *I Barberini e la cultura europea del seicento*. De Luca, 2007. <https://books.google.com.au/books?id=TU0BLgAACAAJ>.
- Owens, Jessie Ann. *Composers at Work*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Palisca, Claude. *The Beginnings of Baroque Music; Its Roots in Sixteenth Century Theory and Polemics*. Harvard University, 1953.



- . "Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-Monody" and Monody." *The Musical Quarterly* 46, no. 3 (1960): 344-60.
- . *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale University, 1985.
- Palisca, Claude V. "Prima Pratica." Oxford University Press, 2001-01-01 2001.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
- Panhormitano, Bartolomeo Lieto. *Dialogo quarto di musica*. Naples, 1559.
- Paras, Jason. *The Music for Viola Bastarda*. Edited by George Houle and Glenna Houle. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Penna, Lorenzo. *Li primi albori musicali: Per li principianti della musica figurati*. Bologna: Giacomo Monti, 1672.
- Piccinini, Alessandro. *Intavolatura di liuto et di chitaronne, libro primo (Bologna, 1623)*. Florence: Studio per edizioni scelte, 1982.
- Poulton, Diana. *Tutor for the Renaissance Lute: For the Complete Beginner to the Advanced Student*. Schott Michigan, 1991.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum iii*. Wittenburg, 1619.
- Puliaschi, Giovanni Domenico. *Musiche varie a una voce con il suo basso continuo per sonare*. Rome, 1618.
- Rose, Gloria. "Agazzari and the Improvising Orchestra." *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 3 (1965): 382-93.
- Roy, Adrian Le. *A Briefe and Plaine Instruction to Set All Musicke of Eight Divers Tunes in Tablature*. London: James Rowbothome, 1574.
- Sainsbury, John. *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time*. London: Longman, 1824.
- Sayce, Lynda, and Ivo Margherini. "The Archlute in 17th and 18th Century Rome." In *Leutaro a Roma*, edited by Editoriale Artemide, 1-9. Rome, 2007.
- Schutze, Sebastian. "La biblioteca del Cardinale Maffeo Barberini: Prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del papa poeta." in *I Barberini e la cultura europea del seicento*, edited by Onori, Solinas and Schütze. Rome: De Luca, 2007.
- Silbiger, Alexander. "The Roman Frescobaldi Tradition, C. 1640-1670." *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980): 42-86.
- Smith, Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. Michigan: Lute Society of America, 2002.
- Spagnuolo, Vera Vita. "La costruzione di strumenti musicali a Roma tra xvii e xix secolo, con notizie inedite sulla famiglia Biglioni." In *Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio (La)*. Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 Giugno 1992, edited by Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli and Vera Vita Spagnuolo. Rome: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Spencer, Robert. "Chitarrone, Theorbo and Archlute." *Early Music* 4, no. 4 (1976): 407-23.

- Spitzer, John. "The Birth of the Orchestra in Rome—an Iconographic Study." *Early Music* 19, no. 1 (1991): 9-27.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. "L'arte di "Non lasciar vuoto lo strumento": Appunti sulla prassi cembalistica Italiana nel cinque- e seicento." *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975): 360-78.
- Tyler, James. *The Early Guitar: A History and Handbook*. Early Music. Vol. 4: Oxford University Press, 1980.
- Valentini, Pier Francesco. Trattato della battuta (Barb. Lat. 4417). BAV.
- . Musica dimostrazione (Barb. Lat. 4420). BAV.
- . "Illos tuos misericordes oculos ad nos converte." Rome: Masotti, 1629.
- . Ordine primo il quale serve a suonare, et a intavolare nel leuto (Barb. Lat. 4395). BAV.
- . Monochordo (Barb. Lat. 4430). BAV.
- . Due discorsi et una epistola opere musicali di Pier Francesco Valentini Romano (Barb. Lat. 4418). BAV.
- . Il leuto anatomizzato (Barb. Lat. 4433). BAV.
- . Trattato musica dimostrazione et invention (Barb. Lat. 4429). BAV.
- . Canoni di diversi studi (Barb. Lat. 4428). BAV.
- . Duplitionio: Musica dimostrazione e dilucidatione di Pier Francesco Valentini Romano. (Barb. Lat. 4416). BAV.
- Verovio, Simone. *Diletto spirituale: Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi musici*. Rome: Verovio, 1586.
- Vicentino, Nicola. *Ancient Music Adapted to Modern Practices (1555)*. Translated by Maria Rika Maniates. Edited by Claude V. Palisca. Yale University Press, 1996.
- Virgiliano, Aurelio. *Il dolcimelo*. M.S.
- Waddy, Patricia. "Barberini Cardinals Need a Place to Live." In *I Barberini e la cultura europea del seicento*. Rome: De Luca, 2007.
- Werckmeister, Andreas. *Orgel-probe*. Quedlinburg: Calvisi, 1681.
- Wiering, Frans. *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*. New York: Routledge, 2001.
- Wuidar, Laurence. *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'italie du 17e siècle*. Études de musicologie. Edited by Peter Lang. Vol. 1, Brussels, 2008.
- Zarlino, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. Venice, 1558.